

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS

**“A QUARTA DIMENSÃO DO INSTANTE”:
ESTUDO COMPARATIVO DA EPIFANIA NOS CONTOS DE
VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD E CLARICE
LISPECTOR**

Dissertação de Doutoramento em Literatura
Comparada apresentada à Universidade Nova
de Lisboa

Orientadoras:
Professora Doutora Yvette Centeno
Professora Doutora Luísa Flora

ALDA MARIA JESUS CORREIA

LISBOA
1998

AGRADECIMENTOS

À Professora Doutora Yvette Centeno gostaria de expressar a minha enorme gratidão pelos estimulantes conselhos e todo o apoio que me vem concedendo.

À Professora Doutora Luísa Flora desejo agradecer a dedicação, o rigor científico, as sugestões, o acompanhamento pormenorizado do trabalho e, acima de tudo, a amizade e o calor humano transmitidos desde o primeiro momento.

Gostaria também de dirigir uma palavra de reconhecimento à Professora Doutora Vânia Chaves pela colaboração e disponibilidade manifestadas.

O Seminário da Professora Doutora Alcinda de Sousa constituiu um estímulo para a minha investigação.

Desejo ainda mencionar as funcionárias da Biblioteca do British Council que, aliando a constante disponibilidade e simpatia a uma extraordinária competência profissional, viabilizaram grande parte da pesquisa e recolha bibliográfica efectuadas.

À Dr^a Ana Barata e à Dr^a Elisa Soares do Serviço de Empréstimo da Biblioteca Nacional devo igualmente uma palavra de agradecimento.

ÍNDICE

I	INTRODUÇÃO	1
II	O CONTO - TEORIA E CONTEXTUALIZAÇÃO	13
	1. TRADIÇÃO E CRÍTICA	15
	2. O CONTO NO CONTEXTO LITERÁRIO MODERNISTA	67
III	A EPIFANIA	105
IV	VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD E CLARICE LISPECTOR – ENQUADRAMENTO LITERÁRIO E RELAÇÃO COM O ACTO DE ESCREVER	129
V	ANÁLISE DOS TEXTOS	191
	“LAPPIN AND LAPINOVA”	195
	“THE ESCAPE”	206
	“OS OBEDIENTES”	217
	“MOMENTS OF BEING: ‘SLATER’S PINS HAVE NO POINTS’ “	227
	“THE BLACK CAP”	238
	“A MENOR MULHER DO MUNDO”	243
	“THE LADY IN THE LOOKING-GLASS: A REFLECTION”	255
	“TAKING THE VEIL”	264
	“PERDOANDO DEUS”	271
	“TOGETHER AND APART”	281
	“PSYCHOLOGY”	290
	“A MENSAGEM”	301
	“AN UNWRITTEN NOVEL”	318
	“THE LITTLE GOVERNESS”	332
	“A PARTIDA DO TREM”	342
	“THE SEARCHLIGHT”	354
	“SOMETHING CHILDISH BUT VERY NATURAL”	360
	“O PRIMEIRO BEIJO”	373
	“A WOMAN’S COLLEGE FROM OUTSIDE”	378
	“BLISS”	384
	“A BELA E A FERA OU A FERIDA GRANDE DEMAIS”	397
	“SYMPATHY”	409
	“THE STRANGER”	413
	“O MORTO NO MAR DA URCA”	423
VI	ESPECIFICIDADES, SEMELHANÇAS E DISSEMELHANÇAS	429
	1. EPIFANIA E ESTRUTURA DO CONTO	431
	2. TEMAS E SÍMBOLOS	439
	3. TÉCNICAS: UMA SÍNTESE	463
VII	CONCLUSÃO	477
	BIBLIOGRAFIA	481

“A QUARTA DIMENSÃO DO INSTANTE”: ESTUDO COMPARATIVO DA EPIFANIA NOS CONTOS DE VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD E CLARICE LISPECTOR

O objectivo do trabalho é comparar e aproximar os contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector em que a epifania é utilizada como elemento, de um modo ou de outro, determinante na estrutura da narrativa. Este confronto de textos procura provar, tendo em conta a epifania como conteúdo temático e como técnica formal, que esta é um elemento polarizador das ambiguidades modernistas, do conflito de vozes e da dissonância, concretizadas de formas semelhantes e diferentes nos contos de cada uma das escritoras.

Depois de uma breve introdução (capítulo I) que explica os objectivos, os critérios usados e faz um ponto da situação bibliográfica em relação às autoras, o segundo capítulo contextualiza e enquadra a problemática da epifania tendo como ponto de partida o debate sobre a definição e caracterização do conto e o enraizamento da técnica da epifania na complexidade da estética modernista.

O terceiro capítulo mostra a evolução do conceito de epifania no seu sentido secular e particularmente no sentido literário, enfatizado a partir das afirmações de James Joyce, que chama a atenção para os seus tipos e para a sua utilização pelo escritor. Recordam-se também as formas de que o conceito se revestiu nos autores que o utilizaram de modo mais significativo.

O quarto capítulo contextualiza a epifania biográfica e literariamente na obra de cada escritora, tendo em conta as respectivas influências e a relação de cada uma delas com o acto de escrever. Este constitui uma busca constante num percurso individual e próprio em que o momento epifânico surge como o vislumbre fugaz, o sinal da existência de uma verdade mais abrangente a que se aspira. Assinala também as reacções de cada escritora ao contacto pessoal e/ou com a obra das outras duas.

O quinto capítulo estuda os contos seleccionados, partindo dos princípios construtivos que emergem da organização de cada um deles e tendo sempre por centro focal a epifania.

O sexto capítulo constitui a teorização conclusiva da análise anterior, procurando-se encontrar um equilíbrio entre o conceito estudado tanto no aspecto de conteúdo temático como no de técnica formal, o método comparativo, os textos já

analisados e as características das obras como um todo. Chama-se a atenção para os muitos traços comuns presentes na diversidade de cada conto e cada epifania: a ambiguidade, a indefinição e mesmo a dualidade, o privilegiar de um discurso que reflecte as tensões interiores das personagens, a utilização, sob formas diferentes, do simbolismo, a concentração num fragmento de tempo e de espaço que, a partir do exterior, pode abrir caminhos novos nos universos de cada “eu”.

“THE FOURTH DIMENSION OF THE INSTANT”: A COMPARATIVE STUDY OF EPIPHANY IN THE SHORT STORIES OF VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD AND CLARICE LISPECTOR

The purpose of this work is to compare and bring near the short stories of Virginia Woolf, Katherine Mansfield and Clarice Lispector in which epiphany is used in different ways as a decisive element in the narrative structure. Bearing in mind epiphany as a subject and as a formal technique, this comparison of texts tries to prove that it is an element which polarizes modernist ambiguities, the conflict of voices and dissonance, all of them rendered concrete through similar and different forms in the short stories of the three authors.

After a short introduction (chapter I) which explains the aims, the chosen criteria and makes a state the of the art about the study of epiphany in the authors' bibliography, the second chapter contextualizes and frames epiphany considering as starting point the discussion about the definition and characterization of the short story and the rooting of this technique in the modernist aesthetics.

The third chapter shows the evolution of the concept of epiphany in the secular sense and specifically in the literary sense; this concept is emphasised after James Joyce's statements, who draws the attention to its types and use by the writer. The most significant forms of the technique as used by their authors is also remembered.

The fourth chapter frames epiphany literary and biographically in the work of each writer taking into account the respective influences and the relation of each of them with her writing. This represents a constant search in an individual journey where the epiphanic moment appears as the brief glimpse, the token of the existence of a more comprehensive truth to which one aspires. It also shows the reactions of each of the three writers and/or with the work of the other two.

The fifth chapter examines the selected short stories, considering the constructive principles which emerge from each structure always having the epiphany as a focal centre.

The sixth chapter is the final theorization of the previous analysis. It tries to find a balance between the concept in study both as a subject and formal technique, the comparative method, the analysed texts and the work as a whole. It draws the

attention to many common features in the diversity of each short story and each epiphany: ambiguity, indefiniteness, even duality, the preference for a speech reflecting the characters' inner tensions, the use, in different forms, of symbolism, the concentration in a fragment of time and space which, from the outside may open new ways in the universes of each self.

“LA QUATRIÈME DIMENSION DE L’INSTANT”: ÉTUDE COMPARATIVE DE L’ÉPIPHANIE DANS LES CONTES DE VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD ET CLARICE LISPECTOR

Le but de la dissertation est comparer et rapprocher les contes de Virginia Woolf, Katherine Mansfield et Clarice Lispector dans lesquels l’épiphanie est utilisée comme élément déterminant dans la structure de la narrative. Dans cette confrontation de textes on essaiera de démontrer, du point de vue de l’épiphanie (comme sujet et comme technique formel), que cette-ci est un élément qui polarise les ambiguïtés modernistes, le conflit de voix et la dissonance, concrétisés de formes pareils et différentes dans les contes de chaque écrivain.

Après une brève introduction (chapitre I) qui explique les objectifs, les critères utilisés et fait le point de la situation bibliographique par rapport aux trois écrivains, le deuxième chapitre encadre la problématique de l’épiphanie ayant comme point de départ la discussion sur la définition et caractérisation du conte et l’enracinement de cette technique dans la complexité de l’esthétique moderniste.

Le troisième chapitre montre l’évolution du concept d’épiphanie dans son sens séculaire et particulièrement au sens littéraire emphasized d’après les affirmations de J. Joyce; cet écrivain met en relief les types d’épiphanie et leur utilisation par l’écrivain. On se souvient aussi des formes prises par le concept dans les auteurs qui les ont utilisé d’une façon significative.

Le quatrième chapitre encadre l’épiphanie biographique et littérairement dans l’oeuvre de chaque écrivain, en ce qui concerne les influences respectives et le rapport de chacune avec son écriture. Ceci représente une recherche infatigable dans un parcours individuel et singulier auquel le moment épiphanique apparaît comme un flash fugace, l’indice de l’existence d’une vérité globale à laquelle on aspire. Le quatrième chapitre registre encore les réactions de chaque écrivain au contact personnel et/ou avec l’oeuvre des autres.

Le cinquième chapitre étudie les contes sélectionnés, à partir des principes structurels qui émergent de leur organisation ayant toujours l'épiphanie comme point de référence.

Le sixième chapitre est la théorisation conclusive de l'analyse antérieure, où l'on essaie de trouver un équilibre parmi le concept étudié soit comme sujet thématique soit comme technique formelle, la méthode comparative, les textes analysés et les caractéristiques de l'ensemble de l'oeuvre. On met en relief la multiplicité de affinités existantes dans la diversité de chaque conte et chaque épiphanie: l'ambiguïté, l'indéfinition et même la dualité, la préférence par un discours qui reflète les tensions intérieurs des personnages, l'utilisation (sous des formes différentes), du symbolisme, la concentration dans un fragment de temps et d'espace que, à partir de l'extérieur, peut ouvrir des chemins nouveaux dans l'univers de chaque "psyché".

BIBLIOGRAFIA

A apresentação da bibliografia consultada segue, com algumas adaptações, os critérios de Modern Language Association of America.

BIBLIOGRAFIA PRIMÁRIA:

WOOLF, V. The Voyage Out. Herts: Granada, ed. 1982 (1ª ed.: 1915).

---. Night and Day. Herts: Granada, ed. 1982 (1ª ed.: 1919).

---. Jacob's Room. Herts: Granada, ed. 1982 (1ª ed.: 1922).

---. Mrs. Dalloway. London: Granada, ed. 1985 (1ª ed.: 1925).

---. To the Lighthouse. Ed. Susan Dick. Oxford: Blackwell, ed. 1992 (1ª ed.: 1927).

---. Orlando, a Biography. Herts: Granada, ed. 1982 (1ª ed.: 1928).

---. A Room of One's Own. London: Triad, ed. 1985 (1ª ed.: 1929).

---. The Waves. Herts: Granada, ed. 1983 (1ª ed.: 1931).

---. The Common Reader - Second Series. Ed. Andrew Macneillie. Vol. 2. London: Hogarth, 1986 (1ª ed.: 1932).

---. The Years. Herts: Granada, ed. 1982 (1ª ed.: 1937).

---. The Three Guineas. Harmondsworth: Penguin, ed. 1977 (1ª ed.: 1938).

---. Roger Fry - a Biography. Harmondsworth: Penguin, s. d. (1ª ed.: 1940).

---. Between the Acts. London: Granada, ed. 1985 (1ª ed.: 1941).

---. A Haunted House. London: Granada, ed. 1984 (1ª ed.: 1944).

---. The Moment and Other Essays. London: Hogarth, 1947 (1ª ed.: 1947).

---. The Captains's Death Bed and Other Essays. London: Hogarth, ed. 1981 (1ª ed.: 1950).

---. Collected Essays. Vol. 2. London: Hogarth, 1966 (1ª ed.: 1966).

- . The Letters of Virginia Woolf. Ed. Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. 6 vols. London: Chatto & Windus, ed. 1983 (1ª ed.: 1975).
- . Moments of Being. Ed. Jeanne Schulkind. Herts: Granada, 1982 (1ª ed.: 1976).
- . Books and Portraits. Ed. Mary Lyon. London: Triad, ed. 1986 (1ª ed.: 1977).
- . The Diary of Virginia Woolf. Ed. Anne Olivier Bell e Andrew McNeillie. 5 vols. Harmondsworth: Penguin, ed. 1983-85 (1ª ed.: 1977).
- . The Complete Shorter Fiction. Ed. Susan Dick. London: Triad, ed. 1991 (1ª ed.: 1985).
- . The Essays of Virginia Woolf. Ed. Andrew MacNeillie. 4 vols. London: Hogarth, ed. 1994-1995 (1ª ed.: 1986 - 88).
- MANSFIELD; Katherine. The Collected Stories of Katherine Mansfield. London: Penguin, ed. 1981 (1ª ed.: In a German Pension - 1911; Bliss and Other Stories - 1920; The Garden-Party and Other Stories - 1922; The Dove's Nest and Other Stories - 1923; Something Childish and Other Stories - 1924).
- . The Journal of Katherine Mansfield 1904-1922. Ed. John Middleton Murry. London: Constable, ed. 1962 (1ª ed.: 1927).
- . The Letters of Katherine Mansfield. Ed. John M. Murry. Hamburg: Albatross, 1934 (1ª ed.: 1928).
- . Katherine. The Aloe. London: Virago, ed. 1985 (1ª ed.: 1930).
- . Novels and Novelists. Ed. John Middleton Murry. London: Constable, 1930 (1ª ed.: 1930).
- . The Scrapbook of Katherine Mansfield, Ed. John M. Murry. London: Constable, 1939 (1ª ed.: 1939).
- . The Urewera Notebook. Ed. Ian Gordon. Oxford: Oxford UP, 1978 (1ª ed.: 1954).
- . Letters and Journals. Ed. C. K. Stead. London: Penguin, 1981 (1ª ed.: 1977).

- . Katherine Mansfield - Publications in Australia - 1907-1919. Ed. Jean E. Stone. Sydney: Wentworth, 1977 (1ª ed.: 1977).
- . The Stories of Katherine Mansfield. Ed. Antony Alpers. Auckland: Oxford UP, 1984 (1ª ed.: 1984).
- . The Collected Letters of Katherine Mansfield. Ed. Vincent O'Sullivan e Margaret Scott. 4 vols. Oxford: Clarendon, 1984-96 (1ª ed.: 1984 - 96).
- . The Critical Writings of Katherine Mansfield. Ed. Clare Hanson. New York: St. Martin's, 1987 (1ª ed.: 1987).
- LISPECTOR, Clarice. Perto do Coração Selvagem. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1995 (1ª ed.: 1944).
- . O Lustre. Rio de Janeiro: J. Álvaro, ed. 1967 (1ª ed.: 1946).
- . A Cidade Sitiada. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1995 (1ª ed.: 1949).
- . Laços de Família. Lisboa: Relógio d'Água, ed. 1989 (1ª ed.: 1960).
- . A Maçã no Escuro. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1992 (1ª ed.: 1961).
- . A Legião Estrangeira. S. Paulo: Ática, ed. 1991 (1ª ed.: 1964).
- . "Fundo de Gaveta." A Legião Estrangeira - Contos e Crônicas. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964 (1ª ed.: 1964).
- . A Paixão segundo G. H. Ed. crítica Benedito Nunes. Paris: Centre de Recherches Latino-Américaines, ed. 1988 (1ª ed.: 1964).
- . Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1994 (1ª ed.: 1969).
- . Felicidade Clandestina - Contos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1991 (1ª ed.: 1971).
- . Água Viva. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1993 (1ª ed.: 1973).

- . A Via Crucis do Corpo - Contos. Rio de Janeiro, Francisco Alves, ed. 1991 (1ª ed.: 1974).
- . Onde Estivestes de Noite - Contos. Lisboa: Relógio d'Água, ed. 1990 (1ª ed.: 1974).
- . De Corpo Inteiro. S. Paulo: Siciliano, ed. 1992 (1ª ed.: 1975).
- . Visão do Esplendor. Impressões Leves. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975 (1ª ed.: 1975).
- . A Hora da Estrela. Rio de Janeiro: Francisco Alves, ed. 1993 (1ª ed.: 1977).
- . Para Não Esquecer. S. Paulo: Siciliano, ed. 1992 (1ª ed.: 1978).
- . Um Sopro de Vida (Pulsações). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ed. 1988 (1ª ed.: 1978).
- . A Bela e a Fera. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ed. 1992 (1ª ed.: 1979).
- . A Descoberta do Mundo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984 (1ª ed.: 1984).

BIBLIOGRAFIA SECUNDÁRIA:

Sobre Virginia Woolf

- Andrade, Ana Luísa. “A Escritura Feita Iniciação Feminina: Clarice Lispector e Virginia Woolf.” Revista de Língua e Literatura. Revista do Departamento de Letras da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da U S P 12 . 15 (1986): 9 - 21.
- Auerbach, Erich. “The Brown Stocking.” Mimesis. The Representation of Reality in Western Literature. New York: Doubleday Anchor, ed. 1957. 463 - 88.
- Baldwin, Dean. Virginia Woolf: A Study of the Short Fiction. Boston: Twayne, 1989.

- Beja, M. "Matches Struck in the Dark: Virginia Woolf's Moments of Vision." Virginia Woolf - To the Lighthouse. Ed. Morris Beja. Hampshire: Macmillan, ed. 1991. 210 - 30.
- Bell, Carolyn Wilkerson. "A Study of Woolf's 'Moment of Vision'." Diss. Texas at Austin U, 1972.
- Bell, Quentin. Virginia Woolf - a Biography. London: Hogarth, ed. 1982.
- Bicki, Nora Lynne. "The Modernist Discourses - Re-Reading the Short Fiction of Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce and Katherine Mansfield." Diss. Illinois at Urbana Champaign U, 1993.
- Boshoff, Philip Peter. "Virginia Woolf's Verbal Alchemy; Feeling in Form." Diss. Purdue U, 1980.
- Chapman, Robert T. "'The Lady in the Looking-Glass': Modes of Perception in a Short Story by Virginia Woolf." Modern Fiction Studies 18 . 3 (1972): 331 - 37.
- Church, Margaret. "The Moment and Virginia Woolf." Time and Reality: Studies in Contemporary Fiction. Chapel Hill: U of North Carolina P, 1963. 67 - 101.
- Cornwell, Ethel F. The 'Still Point': Theme and Variations in the Writings of T. S. Eliot, Coleridge, Yeats, Henry James, Virginia Woolf and D. H. Lawrence. New Brunswick: Rutgers UP, 1962.
- Costa, Vera Maria Queiroz. "A Herança de uma Tradição: Virginia Woolf e Clarice Lispector." Literatura e Memória Cultural: Anais do Segundo Congresso ABRALIC, Belo Horizonte, 10-12 Agosto 1990. Ed. Maria Eneida Sousa e Júlio C. M. Pinto. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1991. 250 - 55.
- Dick, Susan. "I am not Trying to Tell a Story: Three Short Fictions by Virginia Woolf." English Studies in Canada 15 . 2 (1989): 162 - 77.

- Fox, Stephen D. " 'An Unwritten Novel' and a Hidden Protagonist." Virginia Woolf Quarterly 1 . 4 (1973): 69 - 77.
- Francis, Herbert E. "Virginia Woolf and The Moment." The Emory University Quarterly 16 (1960): 139 - 51.
- Freedman, Ralph. "Awareness and Fact - The Lyrical Vision of Virginia Woolf." The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide and Virginia Woolf. Princeton: Princeton UP, 1963. 184 - 269.
- , ed. Virginia Woolf: Revaluation and Continuity. Berkeley: U of California P, 1980.
- Gindin, James. "Lots of Cotton Wool." Studies in the Novel 9 (1977): 312 - 25.
- Graham, John W. "The Drafts of Virginia Woolf's 'The Searchlight'." Twentieth Century Literature 22 . 4 (1976): 379 - 93.
- . "Time in the Novels of Virginia Woolf." University of Toronto Quarterly 18 (1949): 186 - 201.
- Hafley, James. "On one of Virginia Woolf's Short Stories." Modern Fiction Studies 2 (1956): 13 - 16.
- Kuhlmann, Deborah Jane. "William Faulkner and Virginia Woolf: the Movement of the Moment, a Dialectic." Diss. Texas Christian U, 1985.
- Lewis, Thomas S. W. "Vision in Time: Virginia Woolf's 'An Unwritten Novel'." Virginia Woolf: a Collection of Criticism. Ed. Thomas Lewis. New York: McGraw, 1975. 15 - 22.
- Lowe, Elizabeth. "Virginia Woolf and Clarice Lispector: un Estudio Comparativo." Café Literário 7 . 38 (1984): 21- 5.
- McLaughlin, Ann. "The Same Job: the Shared Writing Aims of Katherine Mansfield and Virginia Woolf." Modern Fiction Studies 24 . 3 (1978): 369 - 382.
- Mc Laurin, A. Virginia Woolf: the Echoes Enslaved. Cambridge: Cambridge UP, 1973.

- Meisel, Perry. The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater. New Haven: Yale UP, 1980.
- Mephram, John. Virginia Woolf - a Literary Life. Ed. Richard Dutton. Hampshire: Macmillan, 1991.
- Meyerowitz, Selma. "What Is to Console Us? The Politics of Deception in Woolf's Short Stories." New Feminist Essays on Virginia Woolf. Ed. Jane Marcus. Lincoln: U of Nebraska, 1981. 238 - 52.
- Miller, C. Ruth. Virginia Woolf - the Frames of Art and Life. London: Macmillan, 1988.
- Naremore, James. The World without a Self: Virginia Woolf and the Novel. New Haven: Yale UP, ed. 1973.
- Palls, Terry L. "The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector." Luso-Brazilian Review 21 . 1 (1984): 63 - 78.
- Pasold, Bernardete. "Temas e Técnicas Narrativas nos Romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector." Diss. U. S. Paulo, 1985.
- Rice, T. Virginia Woolf, a Guide to Research. London: Garland, 1984
- Richter, Harvena. Virginia Woolf: the Inward Voyage. Princeton: Princeton UP, ed. 1978.
- Ruotolo, Lucio P. "The Interrupted Moment: a View of Virginia Woolf's Novels." Virginia Woolf - a Collection of Critical Essays. Ed. Margaret Homans. New Jersey: Prentice-Hall, 1993. 162 -74.
- Santos, Paulo Sérgio Nolasco. "Clarice Lispector e Virginia Woolf: a Escritura Depondo o Romancista." Primeiro Congresso da ABRALIC - Associação Brasileira de Literatura Comparada, Porto Alegre, 1-4 Junho 1988. Univ. Federal Rio Grande do Sul: s. e., s. d. 49 - 55.

- Simas, Rosa. “ ‘Pescando a Entrelinha’ (A Técnica Narrativa de Clarice Lispector e de Virginia Woolf)” Revista Arquipélago - Revista da Universidade dos Açores 9 (1987): 95 - 112.
- Smith, Angela. “Katherine Mansfield and Virginia Woolf: Prelude and To the Lighthouse.” Journal of Commonwealth Literature 18 . 1 (1983): 105 - 19.
- Squier, Susan. “Mirroring and Mothering: Reflections on the Mirror Encounter Metaphor in V. Woolf’s Works.” Twentieth Century Literature 27 (1981): 272 - 88.
- Vigne, Marie-Paule. Le Thème de l’Eau dans l’Oeuvre de Virginia Woolf. Talence: PU de Bordeaux, 1984.
- Virtanen, Tuija. “Participant Continuity and Empathy: A Text-Linguistic Approach to a Literary Text.” Carina Amicorum: Carin Davidsson Septuagenariae 23 (1990): 289 - 309.
- Weiping, Li. “The Epiphany and the Moment: a Critical View of Joyce’s and Woolf’s Fictional Technique.” Waiguoyu 3 . 85 (1993): 50 - 57.

Sobre Katherine Mansfield

- Alpers, Antony. The Life of Katherine Mansfield. New York: Viking, ed. 1980.
- Baker, Ida Constance. Katherine Mansfield: the Memories of L. M. London: Virago, ed. 1985.
- Baldeshwiler, Eileen. “Katherine Mansfield’s Theory of Fiction.” Studies in Short Fiction 7 (1970): 421 - 32.
- Beach, J. W. “Katherine Mansfield and her Russian Master.” Virginia Quarterly Review 27 (1951): 604 - 08.
- Berkman, Sylvia. Katherine Mansfield: A Critical Study. New Haven: Yale UP, 1951.

- Boddy, Gillian. Katherine Mansfield - the Woman and the Writer. Ringwood: Penguin, 1988.
- Chatterjee, Atul Chandra. The Art of Katherine Mansfield. New Delhi: S. Chand, 1980.
- Daly, Saralyn. Katherine Mansfield. Boston: Twayne, 1965.
- Dowling, David. "Katherine Mansfield: a Bibliography Including Recent Editions and Criticism." Australian and New Zealand Studies in Canada 2 (1989): 86 - 94.
- . "Katherine Mansfield: her Theory and Practice of Fiction." Diss. Toronto U, 1976.
- . "Something Childish but Very Natural." Explicator 38 . 3 (1980): 44 - 46.
- Fullbrook, Kate. Katherine Mansfield. Key Women Writers. Bloomington: Indiana UP, 1986.
- Grindea, Miron, ed. Adam International Review 300 (1963-65) e 370 - 75 (1972-1973).
- Hankin, C. A. Katherine Mansfield and Her Confessional Stories. London: Macmillan, 1983.
- Hanson, Clare. "The Aesthetic of Katherine Mansfield." Diss. Reading U, 1980.
- . "Katherine Mansfield and Symbolism: the 'Artist's Method' in 'Prelude'." Journal of Commonwealth Literature 16 . 1 (1981): 25 - 39.
- , e Andrew Gurr. Katherine Mansfield. London: Macmillan, 1981.
- Henriques, Eunice Ribeiro. "Elements of the Short Story Converging on Viewpoint: Katherine Mansfield, William Faulkner, Guimarães Rosa and Clarice Lispector." Diss. North Carolina at Chapel Hill U, 1982.
- Hormasji, Nariman. Katherine Mansfield - an Appraisal. London: Collins, 1967.
- Hughes, Brian. "Lyric Compression in the Stories of Katherine Mansfield." Revista Alicantina de Estudios Ingleses 1 (1988): 109 - 19.
- Hynes, Samuel. "Katherine Mansfield: the Defeat of the Personal." South Atlantic Quarterly 52 (1953): 555 - 60.

- Kaplan, Sydney Janet. Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction. Ithaca: Cornell UP, 1991.
- Kobler, J. F. Katherine Mansfield - a Study of the Short Fiction. Boston: Twayne, 1990.
- Kurylo, C. C. "Chekhov and Katherine Mansfield: a Study in Literary Influence." DAI 35 . 5-6 (1974): 3748-A.
- Lederman, Marie. "Through the Looking-Glass: Queens, Dreams, Fears in the Fiction of Katherine Mansfield." Women's Studies - an Interdisciplinary Journal 5 . 1 (1977): 35 - 49.
- Madden, Fred Stanley. "The Development of a Consistent Structural Pattern in Katherine Mansfield's Short Stories." Diss. Wisconsin-Madison U, 1978.
- Magalaner, M. The Fiction of Katherine Mansfield. Carbondale: Southern Illinois UP, 1971.
- . "Traces of her 'Self' in Katherine Mansfield's 'Bliss'." Modern Fiction Studies 24 . 3 (1978-79): 413 - 22.
- Meyers, Jeffrey. "The Two Katherine Mansfields." Spectator 10 Maio 1980: 22.
- Michel, Paulette, e Michel Dupuis, eds. The Fine Instrument - Essays on Katherine Mansfield. Sydney: Dangaroo, ed. 1991.
- Murry, John M. "Katherine Mansfield." Katherine Mansfield and Other Literary Portraits. London: Constable, 1959. 71 - 93.
- Nathan, Rhoda B. Katherine Mansfield. New York: Continuum, 1988.
- Nebeker, H. E. "The Pear Tree: Sexual Implications in Katherine Mansfield's 'Bliss'." Modern Fiction Studies 18 . 4 (1972-73): 545 - 51.
- New, W. H. "Reading 'The Escape'." Katherine Mansfield - in from the Margin. Ed. Roger Robinson. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1994. 90 - 111.

- O'Sullivan, Vincent. "The Magnetic Chain: Notes and Approaches to K. M." Landfall 114 (1975): 95 - 131.
- Pritchett, V. S. "Katherine Mansfield's Short Stories." Listener 4 Julho 1946: 20-21.
- Purdue University. Department of English. Modern Fiction Studies Katherine Mansfield - Special Issue. 24 . 3 (1978).
- Rohrberger, Mary. The Art of Katherine Mansfield Diss. Michigan U, 1977. Ann Arbor: UMI, 1977.
- Sandley, Sarah. "The Middle of the Note: Katherine Mansfield's 'Glimpses'." Katherine Mansfield - in from the Margin. Ed. Roger Robinson. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1994. 70 - 89.
- . "Not Epiphanies but Glimpses." Worlds of Katherine Mansfield. Ed. Harry Ricketts. New Zealand: Palmerston, ed. 1992. 58 - 74.
- Stead, C. K. "Katherine Mansfield and the Art of Fiction." New Review 4 . 42 (1977): 27 - 36.
- Sutherland, Ronald. "Katherine Mansfield: Plagiarist, Disciple or Ardent Admirer?" Critique 5 (1962): 58 - 75.
- Tomalin, Claire. Katherine Mansfield: a Secret Life. London: Penguin, ed. 1988.
- Van Gunsteren, Julia. Katherine Mansfield and Literary Impressionism. Amsterdam: Rodopi, 1990.
- Waldron, Philip. "Katherine Mansfield's Journal." Twentieth-Century Literature 20 (1974): 11 - 18.
- Wright, Celeste Turner. "Darkness as a Symbol in Katherine Mansfield." Modern Philology 51 (1954): 204 - 7.
- . "Katherine Mansfield's Dog Image." Literature and Psychology 10 (1960): 80 - 81.

---. "Katherine Mansfield and the 'Secret Smile'." Literature and Psychology 5 (1955): 44 - 48.

Zinman, Toby. "The Snail under the Leaf: Katherine Mansfield's Ironic Vision." Diss. Temple U, 1973.

Zorn, Marilyn. "Visionary Flowers: Another Study of Katherine Mansfield's 'Bliss'." Studies in Short Fiction 17 . 2 (1980): 141 - 47.

Sobre Clarice Lispector

Amorim, Beatriz de Castro. "Between Heaven and Hell: a (Re)evaluation of Genderic Problems in Lispector's 'A Maçã no Escuro' and 'Perdoando Deus'." Brasil-Brazil - Revista de Literatura Brasileira 8 . 5 (1992): 29 - 51.

Araújo, Celso Arnaldo. "Clarice Lispector: uma Escritora no Escuro." Manchete 1202 10 Maio 1975: 48 - 49.

Arêas, Vilma, e Berta Waldman, organ. Remate de Males 9 (1989).

Barbosa, Maria José. "Critical Categories of Clarice Lispector's Texts: an Annotated Bibliography." Revista Interamericana de Bibliografia 43 . 4 (1993): 527 - 570.

Beshers, Olga Espejo. "Clarice Lispector: a Bibliography." Revista Interamericana de Bibliografia 34 (1984): 385 - 402.

Borelli, Olga. Clarice Lispector - Esboço para um Possível Retrato. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

Brasil, Assis. Clarice Lispector - Ensaio. Brasil: Simões, 1969.

Cixous, Hélène. "Apprenticeship and Alienation - Clarice Lispector and Maurice Blanchot." Reading - the Poetics of Blanchot, Joyce, Kafka, Kleist, Lispector and Tsvetayeva. Minneapolis: U of Minnesota P, 1991. 74 - 109.

- . Reading with Clarice Lispector. Trad. Verena Andermatt Conley. London: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- Coutinho, Edilberto. “Uma Mulher Chamada Clarice Lispector.” Criaturas de Papel. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1980. 165 - 70.
- Cristóvão, Fernando. “Clarice Lispector ou a Estética da Inevitável Ruptura,” Cruzeiro do Sul a Norte Lisboa: Imprensa Nacional, 1983. 291-309.
- Diniz, Júlio. “O Olhar (do) Estrangeiro - uma Possível Leitura de Clarice Lispector.” Tempo Brasileiro 101 (1990): 29 - 50.
- Fitz, Earl E. Clarice Lispector. Ed. David Foster. Boston: Twayne, 1985.
- . “A Discourse of Silence: the Postmodernism of Clarice Lispector.” Contemporary Literature 28 . 4 (1987): 420 - 36.
- . “The Passion of Logo(centrism) or, the Deconstructionist Universe of Clarice Lispector.” Luso Brazilian-Review 25 . 2 1988): 33 - 44.
- Foster, David William. “Major Figures in the Brazilian Short Story.” The Latin-American Short-Story. Ed. Margaret Sayers Peden. Boston: Twayne, 1983. 1 - 34.
- Freitas, Iacyr Anderson. “ ‘A Menor Mulher do Mundo’ e Outros Laços.” Minas Gerais. Suplemento Literário 3 Março 1990: 6 - 7.
- Fundação Casa de Rui Barbosa. Ministério da Cultura. Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Centro de Memória e Difusão Cultural, 1994.
- Gariglio, Maria Cristina. “A Bela e a Fera ou a Ferida Grande Demais: o Conto sem Fadas de Clarice Lispector.” Hispanófila 105 (1992): 65 - 72.
- . “Epiphany in the Stories of Clarice Lispector and Katherine Mansfield.” Diss. North Carolina at Chapel Hill U, 1986.
- Gomes, Celuta Moreira, org. “Clarice Lispector.” O Conto Brasileiro e a sua Crítica. Bibliografia (1841-1974). Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1977. 262 - 68.

- Gomes, Ginia. "Clarice Lispector reflete sobre a Criação Literária." Letras de Hoje 12 . 33 (1978): 46 - 52.
- Gomes, Renato Cordeiro. "Que mistérios tem Clarice?" Seleção de Clarice Lispector. Rio: José Olympio, 1976. viii - xiv.
- Gotlib, Nádya Battella. Clarice - uma Vida Que se Conta. S. Paulo: Ática, ed. 1995.
- Guidin, Márcia Lígia Dias Roberto. "O Tema da Morte em Clarice Lispector - Uma Porta de Saída ou a Morte em Duas Versões." A Mulher na Literatura no Terceiro Encontro Nacional da ANPOLL, Rio de Janeiro, Maio de 1988. Ed. Nádya B. Gotlib. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1990. 86 - 92.
- Heise, Eloá Di Piero. "A Epifania: Eixo Convergente da Escritura de Gunter Eich e Clarice Lispector." Revista Humboldt 41 (1980): 50 - 53.
- Helena, Lucia. "A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector." Hispania 75 . 5 (1992): 1164 - 73.
- Herman, Rita. "Existence in 'Laços de Família'." Luso-Brazilian Review 4 . 1 (1967): 69 - 74.
- Jozef, Bella. "Clarice: a Invenção Criadora." O Jogo Mágico. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980. 32 - 35.
- . "Clarice Lispector: la Transgressión como acto de Libertad." Revista Iberoamericana 43 (1977): 225 - 31.
- . "Review of Onde Estivestes de Noite." Revista Iberoamericana 50 . 126 (1984): 317 - 18.
- Lastinger, Valerie C. "Humour in a New Reading of Clarice Lispector." Hispania: a Journal Devoted to the Interests of the Teaching of Spanish and Portuguese 72 . 1 (1989): 130 - 37.

- Lindstrom, Naomi. "Clarice Lispector: Articulating Woman's Experience." Chasqui 8 . 1 (1978): 43 - 52.
- Marting, Diane. E., ed. Clarice Lispector: A Bio-Bibliography. Westport: Greenwood, 1993.
- Mathie, Barbara. "Feminism, Language or Existencialism: the Search for the Self in Clarice Lispector." Subjectivity and Literature from the Romantics to the Present Day. Ed. Philip Shaw e Peter Stockwell. London: Pinter, 1991. 121 - 34.
- Moisés, Massaud. "Clarice Lispector: Fiction and Cosmic Vision." Studies in Short Fiction 8 . 1 (1971): 268 - 81.
- Monegal, Emir Rodriguez. "Clarice Lispector en Sus Libros y en Mi Recuerdo." Revista Iberoamericana 50 . 126 (1984): 231 - 38.
- Moniz, Naomi Hoki. "'A Menor Mulher do Mundo': o Ovo ou a Maça no Escuro." Revista de Crítica Literária Latinoamericana 20 . 40 (1994): 53 - 60.
- Moraes, Taíza Rauen. "O Conto de Clarice Lispector e a Sociedade Burguesa." Letras de Hoje 16 . 51 (1983): 61 - 68.
- Muller, Ingrid R. "The Problematics of the Body in Clarice Lispector's Family Ties." Chasqui - Revista de Literatura Latino-Americana 20 . 1 (1991): 34 - 42.
- Muzart, Zahidé, ed. Travessia - Revista de Literatura Brasileira (Clarice Lispector - 1925-1977) 14 (1987).
- Nunes, Benedito. "O Mundo Imaginário de Clarice Lispector" O Dorso do Tigre. S. Paulo: Perspectiva, ed. 1976. 93 - 139.
- . O Drama da Linguagem - uma Leitura de Clarice Lispector. S. Paulo: Ática, 1989.
- Nunes, Maria Luísa. "Narrative Modes in Clarice Lispector's Laços de Família: the Rendering of Consciousness." Luso Brazilian Review 14 . 2 (1977): 174 - 84.

- Oliveira, Maria Elisa. "Considerações a Respeito do Existencialismo na Obra de Clarice Lispector." Trans/Form/Ação 12 (1989): 47 - 56.
- Patai, Daphne, e Jan D. Mennell. "El esencialismo de Clarice Lispector." Nuevo Texto Critico 3 . 1 (1990): 21 - 35.
- Paz, Naomi. "Los Contenidos Simbólicos en Clarice Lispector." Megafon 2 . 3 (1976): 133 - 39.
- Perrone-Moisés, Leyla. "Devant la Maison de Clarice." Études Françaises 25 . 1. (1989): 12 - 28.
- Platt, Kamala. "Race and Gender Representations in Clarice Lispector's 'A Menor Mulher do Mundo'." Afro-Hispanic Review 11 . 1-3 (1992): 51 - 57.
- Pontieri, Regina. "Os Tantos Outros que Sou - Clarice Lispector e a Experiência da Alteridade." Vozes 88 . 4 (1994) 26 - 30.
- Pontiero, Giovanni. "The Drama of Existence in 'Laços de Família'." Studies in Short Fiction 8 . 1 (1971): 256 - 67.
- . Introduction. Family Ties. Austin: U of Texas P, 1972. 13 - 23.
- Queiroz, Vera, org. Tempo Brasileiro - Clarice e o Feminino 104 (1991).
- Reis, Fernando G. "Quem tem Medo de Clarice Lispector." Revista Civilização Brasileira 17 (1968): 225 - 34.
- Reis, Roberto. "Epifania em São Cristóvão." Suplemento Literário Minas Gerais 8 Out. 1977, 6.
- Rosenberg, Judith. "Taking her Measurements: Clarice Lispector and 'The Smallest Woman in the World'." Critique: Studies in Contemporary Fiction 30 . 2 (1989): 71 - 76.
- Sá, Olga de. "Clarice Lispector: a Travessia do Oposto." Diss. U. Católica de São Paulo, 1983/84.

---. "Clarice Lispector: Processos Criativos." Revista Iberoamericana 50 . 126 (1984): 259 - 80.

---. A Escritura de Clarice Lispector. Petrópolis: Vozes, 1979.

Sadlier, Darlene J. "O Texto e o Paralimpsesto: 'A Bela e a Fera/ou a Ferida Grande Demais' de Clarice Lispector." Travessia - Revista de Literatura Brasileira 21 (1990): 105 - 19.

Sant'Anna, Affonso Romano. "Laços de Família e Legião Estrangeira." Análise Estrutural de Romances Brasileiros. S. Paulo: Ática, ed. 1990. 157 - 184.

Santos, Wendel. "A Definição de Literatura: Doze Ideias sobre Literatura em Clarice Lispector." Os Três Reais da Ficção: o Conto Brasileiro Hoje. Petrópolis: Vozes, 1978. 57 - 65.

Seniff, Dennis. "Self-Doubt in Clarice Lispector's Laços de Família." Luso-Brazilian Review 14 . 2 (1977): 161 - 73.

Varin, Claire. Clarice Lispector - Rencontres Brésiliennes. Quebec: Trois, 1987.

Wheeler, A. M. "Animal Imagery as Reflection of Gender Roles in Clarice Lispector's Family Ties." Critique: Studies in Contemporary Fiction 28 . 3 (1987): 125 - 34.

Outro material

Ackroyd, Peter. Notes for a New Culture - an Essay on Modernism. London: Vision, 1976.

Adams, Robert Martin. "What Was Modernism?" Hudson Review 31 (1978): 19 - 33.

Aiken, C. "The Short Story as Poetry." Collected Criticism. Oxford: Oxford UP, 1968. 291 - 99.

Allen, Walter. The Short Story in English. Oxford: Clarendon, 1981.

Almeida, Guilherme de. Toda a Poesia. Vol. 2. S. Paulo: Livr. Martins, ed. 1955.

- Andrade, Mário de. “O Movimento Modernista.” Aspectos da Literatura Brasileira. S. Paulo: Livr. Martins, ed. 1974. 231 - 255.
- . Contos Novos. Belo Horizonte: Itatiaia, ed. 1983.
- . Macunaíma - o Herói sem Nenhum Carácter. Ed. Crítica. Coord. Telê Porto Lopez. Florianópolis: UFSC, ed. 1988.
- . “A Escrava Que Não É Isaura (Discurso sobre Algumas Tendências da Poesia Modernista).” Obra Imatura. S. Paulo: Livr. Martins, ed. 1960. 195 - 275.
- . “Prefácio Interessantíssimo.” Poesias Completas. S. Paulo: Livr. Martins, 1966. 13 - 41.
- Andrade, Oswald. Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- Araujo, Murilo. Quadrantes do Modernismo Brasileiro. Ministério de Educação e Cultura. Serviço de Documentação. s. d.
- Arinos, Afonso. Pelo Sertão. Belo Horizonte: Itatiaia, ed. 1981.
- Assis, Machado de. Seus Trinta Melhores Contos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ed. 1994.
- . Introdução. Várias Histórias. S. Paulo: Jackson, 1938. 5.
- Ávila, Affonso, org. O Modernismo. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- Aycock, Wendell M. The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story. Lubbock: Texas Tech, 1982.
- Bader, A. L. “The Structure of the Modern Short Story.” College English 7 (1945): 86 - 92.
- Bakhtin, M. “Discourse in the Novel.” The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin. Ed. Michael Holquist. Austin: Univ. of Texas P, ed. 1987. 259 - 422.

- Balakian, Ana, ed. The Symbolist Movement in the Literature of European Languages. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982.
- Baldwin, Dean e L. Gregory. The Short Story in English - Britain and North America - an Annotated Bibliography. New Jersey: Scarecrow, 1994.
- Balutova, Bronisława. "Space - Setting - Things in the English Short Story 1900 - 1925." Kwartalnik Neofilologiczny. 23 (1976): 433 - 47.
- Bandeira, Manuel. "Carnaval." Obras Poéticas. Lisboa: Minerva, 1956. 105 - 54.
- Barnard, H. C. A History of English Education from 1760. London: U. of London P, ed. 1971.
- Barrento, João, sel., trad. e notas. Literatura Alemã - Textos e Contextos (1700-1900) - o Século XVIII. Lisboa: Presença, 1989.
- Bates, H. E. The Modern Short Story: a Critical Survey. London: Nelson, ed. 1949.
- Bayley, John. The Short Story: Henry James to Elizabeth Bowen. Hertfordshire: Harvester, 1989.
- Beachcroft, T. O. The English Short Story. 2 vols. London: Longmans, 1964 e ed. 1967.
- Beck, Warren. "Art and Formula in the Short Story." College English 5 . 2 (1943): 55 - 62.
- Beckson, Karl, e John M. Munro. "Symons, Browning, and the Development of the Modern Aesthetic." Studies in English Literature 10 (1970): 687 - 99.
- Beja, Morris. "Epiphany and the Epiphanies." A Companion to Joyce Studies. Ed. Zack Bowen e F. James. London: Greenwood, 1984. 707 - 725.
- . Epiphany and the Modern Novel. London: Owen, 1971.
- Bell, Clive. Art. London: Chatto and Windus, ed. 1949.
- Bell, Michael, ed. The Context of English Literature 1900-1930. New York: Hoes, 1980.

- Bennet, E. K. A History of the German Novelle. Cambridge: Cambridge UP, ed. 1965.
- Berces, Francis. "Poe and Imagination: an Aesthetic for Short Story Form." Les Cahiers de la Nouvelle - Journal of the Short Story in English 2 (1984): 105 - 113.
- Bergson, Henri. Oeuvres. Paris: PUF, ed. 1970.
- Biedermann, Hans. Dictionary of Symbolism Cultural Icons & the Meanings Behind Them. Trad. James Hulbert. Harmondsworth: Meridian, 1994.
- Blayac, Alain. "'After the Race': a Study in Epiphanies." Les Cahiers de la Nouvelle - Journal of the Short Story in English 2 (1984): 115 - 27.
- Bolsterli, Margaret. "Aesthetic Revaluation: the Recognition of Modern Consciousness." Centennial Review 18 . 4 (1974): 307 - 18.
- Bonheim, Helmut. The Narrative Modes - Techniques of the Short Story. Cambridge: Brewer, ed. 1992.
- Booth, Wayne C. The Rhetoric of Fiction. Chicago: U of Chicago P, 1961.
- . A Rhetoric of Irony. Chicago: U of Chicago Press, 1974.
- Bosi, Alfredo. "Situações e Formas do Conto Brasileiro Contemporâneo." O Conto Brasileiro Contemporâneo. S. Paulo: Cultrix, ed. 1992. 55 - 72.
- . O Pré-Modernismo. S. Paulo: Cultrix, 1966.
- Bowen, Elizabeth. Afterthought. London: Longmans, 1962.
- Bowen, Zack. "Joyce and the Epiphany Concept: a New Approach." Journal of Modern Literature 9 (1981): 103 - 14.
- Boyce, Benjamin. "English Short Fiction in the Eighteenth Century: A Preliminary View." Studies in Short Fiction 5 (1968): 95 - 112.
- Bradbury, Malcolm. The Social Context of Modern Literature. Oxford: Blackwell, 1972.

- , e James McFarlane, eds. Modernism 1890-1930. Harmondsworth: Penguin, ed. 1986.
- Brito, Mário Silva. História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, ed. 1978.
- Browning, R. Poetical Works - 1833-1864. Ed. Ian Jack. Oxford: Oxford UP, ed. 1980.
- Caccese, Neusa Pinsard. Festa. Contribuição para o Estudo do Modernismo. S. Paulo: Inst. de Estudos Brasileiros, 1971.
- Campos, Maria C. Cunha. Sobre o Conto Brasileiro. Rio de Janeiro: Gradus, 1977.
- Cavaleiro, Edgard. Evolução do Conto Brasileiro. S. Paulo. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, 1954.
- Chadwick, Charles. "The French Symbolists." Encyclopedia of Literature and Criticism. Ed. Martin Coyle, Peter Garside, Malcolm Kelsall e John Peck. London: Routledge, ed. 1991. 295 - 307.
- Chatman, Seymour. Short Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film. Ithaca: Cornell UP, ed. 1988.
- Chefdor, Monique, e Ricardo Quinones, eds. Modernism - Challenges and Perspectives. Urbana: U of Illinois P, 1986.
- Chekhov, Anton. The Kiss and Other Stories. Trad. Ronald Wilks. London: Penguin, ed. 1982.
- . Short Stories - Text of the Stories, Background, Criticism. Ed. Rolf E. Matlaw. New York: Norton, 1979.
- Chevalier, Jean, e Alain Gheerbrant. Dicionário dos Símbolos - Mitos, Sonhos, Costumes, Gestos, Formas, Figuras, Cores, Números. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Teorema, ed. 1994.

- Cohn, Dorrit. "Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style." Comparative Literature 18 . 2 (1966): 97 - 112.
- Conrad, Joseph. Lord Jim. Garden City: Doubleday Page, ed. 1925.
- . Preface. The Nigger of the Narcissus - Typhoon. London: Dent, ed. 1929. vii - xii.
- . Tales of Unrest. London: Penguin, ed. 1977.
- Coutinho, Afrânio, dir. A Literatura no Brasil. Vol. 5 e 6. Rio de Janeiro: Sul Americana, ed. 1986.
- Current-Garcia, Eugene, e Walton R. Patrick, eds. What Is the Short-Story? Glenview: Scott, 1974.
- Davies, Alistair. An Annotated Critical Bibliography of Modernism. Brighton: Harvester, 1982.
- Doderer, Klaus. Die Kurzgeschichte in Deutschland - ihre Form und ihre Entwicklung. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ed. 1977.
- Dollerup, Cay. "Concepts of 'Tension', 'Intensity' and 'Suspense' in Short -Story Theory." Orbis Litteratum: International Review of Literary Studies 25 (1970): 314 - 37.
- Dolley, Christopher. The Penguin Book of English Short Stories. London: Penguin, 1967.
- , ed. The Second Penguin Book of English Short Stories. London: Penguin, 1972.
- Duque, Gonzaga. Horto de Máguas. Rio de Janeiro: Benjamin de Aguilã, 1914.
- Ejxenbaum, Boris M. "O. Henry and the Theory of the Short Story." Trad. I. R. Titunik. Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views. Ed. Ladislau Matejka e Krytyna Pomorska. Michigan: U of Michigan P, 1978. 227 - 70.
- Ellmann, Richard, e Charles Jr. Feidelson. The Modern Tradition: the Backgrounds of Modern Literature. New York: Oxford UP, 1965.

- Emerson, Ralph Waldo. The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson. Ed. Robert E. Spiller e Wallace E. Williams. Vol. 3. Massachusetts: Harvard UP, ed. 1972.
- Faulkner, William. Intruder in the Dust. New York: Signet, ed. 1949.
- . "Home." New Orleans Sketches. London: Sidgwick, ed. 1959. 71 - 79.
- Ferguson, Suzanne Carol. "Defining the Short Story: Impressionism and Form." Modern Fiction Studies 28 . 1 (1982): 13 - 24.
- . "Formal Developments in the English Short Story: 1880 - 1910." Diss. Stanford U, 1967.
- Flaubert, Gustave. "Correspondance" Documents of Modern Literary Realism. Ed. George J. Becker. Princeton: Princeton UP, 1963. 89 - 96.
- . Trois Contes. Ed. S. de Sacy. France: Gallimard, ed. 1994.
- Flora, Joseph M., ed. The English Short Story 1880-1945: A Critical History. Boston: Twayne, 1985.
- Ford, Ford Madox. "On Impressionism." Critical Writings of Ford Madox Ford. Ed. Paul Olson. Lincoln: U of Nebraska P, ed. 1967. 33 - 55.
- Forkner, Ben, e C. Pamela Valette eds. Les Cahiers de la Nouvelle - Journal of the Short Story in English 1 (1983); 3 (1984); 4 (1985); 12 (1989); 14 (1990).
- Fowler, Alastair. A History of English Literature: Forms and Kinds from the Middle Ages to the Present. Oxford: Blackwell, 1987.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature." The Widening Gyre - Crisis and Mastery in Modern Literature. Bloomington: Indiana UP, ed 1968.
- Friedman, Norman. Form and Meaning in Fiction. Athens: U of Georgia P, 1975.
- . "Point of View in Fiction: the Development of a Critical Concept." Theory of the Novel. Ed. Philip Stevick. New York: Free, 1967.

- . The Turn of the Novel: the Transition to Modern Fiction. New York: Oxford UP, 1966.
- Galvão, Walnice Nogueira. “Cinco Teses sobre o Conto.” O Livro do Seminário: Ensaio. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira, 1982. S. Paulo: LR Editores, 1983. 165 - 72.
- Gardner, John, e Lennis Dunlap, eds. The Forms of Fiction. New York: Random, ed. 1967.
- Gasset, Ortega y. La Deshumanización del Arte. Madrid: Revista de Occidente, ed. 1960.
- Genette, G. Figures II. Paris: Seuil, 1969.
- Gerber, H. E., ed. The English Short-Story in Transition - 1880-1920. New York: Pegasus, 1967.
- Gerlach, John. Towards the End: Closure and Structure in the American Short Story. Alabama: University, 1985.
- Gibbs, Beverly Jean. “Impressionism as a Literary Movement.” Modern Language Journal. 36 (1952): 175 - 83.
- Gillespie, Gerald. “Epiphany: Notes on the Applicability of a Modernist Term.” Sensus Communis: Contemporary Trends in Comparative Literature. Ed. James Riesz, Peter Boerner e Bernhard Scholz. Tübingen: Narr, 1986. 255 - 66.
- Gogol, Nikolai. Diary of a Madman and Other Stories. Trad. Ronald Wilks. London: Penguin, ed. 1972.
- Gomes, Álvaro Cardoso. A Estética Simbolista - Textos Doutrinários Comentados. S. Paulo: Atlas, ed. 1994.
- Gordimer, Nadine. “The Flash of Fireflies.” Kenyon Review 30 . 4 (1968): 457 - 61.
- Gotlib, Nádia Battela. Teoria do Conto. S. Paulo: Ática, ed. 1990.

- Guitton, Jean, Grichka Bogdanov e Igor Bogdanov. Deus e a Ciência - para um Meta-Realismo. Lisboa: Notícias, ed. 1992.
- Gullason, Thomas A. "Revelation and Evolution: A Neglected Dimension of the Short Story." Studies in Short Fiction 10 (1973): 347 - 56.
- . "The Short Story: Revision and Renewal." Studies in Short Fiction 19 (1982): 221 - 30.
- Hanson, Clare, ed. Re-Reading the Short Story. New York: St. Martin's, 1989.
- . Short Stories and Short Fictions 1880-1980. London: Macmillan, 1985.
- Hardy, Florence Emily. The Life of Thomas Hardy 1840-1928. New York: St. Martin's, ed. 1965.
- Hardy, Thomas. Wessex Tales. Ed. Kathryn King. Oxford: Oxford UP, ed. 1991.
- Harland, Henry, ed. The Yellow Book 1 April 1894.
- Harris, Wendell V. British Short Fiction in the Nineteenth Century. Detroit: Wayne State UP, 1979.
- . "Beginnings of and for the True Short Story in England." English Literature in Transition 15 (1972): 269 - 76.
- . "John Lane's Keynotes Series and the Fiction of the 1890's." PMLA 83 . 5 (1968): 1407 - 13.
- . "Vision and Form: the English Novel and the Emergence of Short Story." Victorian Newsletter 47 (1975): 8 - 12.
- Harrison, Frazer, ed. The Yellow Book - An Illustrated Quarterly. Suffolk: Boydell, 1982.
- Head, Dominic. Modernist Short Story - A Study in Theory and Practice. Cambridge: Cambridge UP, 1992.
- Hendry, Irene. "Joyce's Epiphanies." Sewanee Review 54 (1946): 449 - 67.

- Hingley, Ronald. Chekhov: a Biographical and Critical Study. London: Allen, 1950.
- Houston, John Porter. French Symbolism and the Modernist Movement: a Study of Poetic Structures. Baton Rouge: Luisiana State UP, 1980.
- Howe, Irving, ed. The Idea of the Modern in Literature and Arts. New York: Horizon, 1967.
- Humphrey, R. Stream of Consciousness in the Modern Novel. Berkeley: U of California P, 1954.
- James, Henry. "The Beast in the Jungle." Great Short Works of Henry James. Ed. Dean Flower. New York: Harper, 1966. 449 - 90.
- Jolles, André. Formes Simples. Trad. Antoine Marie Buguet. Paris: Seuil, ed.1972.
- Jones, Peter, ed. Imagist Poetry. Harmondsworth: Penguin, ed. 1976.
- Joyce, James. A Portrait of the Artist as a Young Man. London: Granada, ed. 1980.
- Júnior, Peregrino. O Movimento Modernista. s. l. Ministério da Educação e Cultura. Serviço de Documentação, s. d.
- Justice, Donald. "The Prose Sublime." Michigan Quarterly Review 27 . 4 (1988): 577 - 85.
- Kartiganer, Donald M. "Process and Product: A Study of Modern Literary Form." Massachusetts Review 12 . 2 (1971): 297 - 328.
- Keating, Peter. The Haunted Study - A Social History of the English Novel - 1875-1914. London: Secker, 1989.
- , ed. Introduction. Nineteenth Century Short Stories. London: Longman, 1981. 1 - 20.
- Keats, John. Letters of John Keats. Ed. Robert Gittings. Vol. 1. Oxford: Oxford UP, ed. 1979.
- . Selected Poems and Letters. Ed. Sandra Anstey. Oxford: Heinemann, ed. 1996.

- Kermode, Frank. "Arthur Symons." Romantic Image. London: Routledge, ed. 1972. 107 - 18.
- . The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction. New York: Oxford UP, 1967.
- Kipling, Rudyard. Wee Willie Winkie. Ed. Hugh Haughton. London: Penguin, ed. 1989.
- Klein, Johannes. Geschichte der Deutschen Novelle - von Goethe bis zur Gegenwart. Wiesbaden: Steiner, ed. 1960.
- Laforge, Jules. Les Complaintes. Gard: Guy Chambelland, ed. 1965.
- Langbaum, Robert. "Wordsworth and the Epiphanic Mode in Modern Poetry." New Literary History 14 . 2 (1983): 335 - 58.
- Le Gallienne, Richard. Prose Fancies. Second Series. New York: Duffield, ed. 1906.
- Levenson, Michael H. A Genealogy of Modernism - A Study of English Literary Doctrine 1908-1922. Cambridge: Cambridge UP, ed. 1992.
- Liberman, M. M. "Stasis, Story and Anti-Story." Georgia Review 39 (1985): 527 - 33.
- Lima, Hermann. O Conto. Brasil: Publicações da U da Bahia, 1958.
- Lima, Luís Costa. "O Conto na Modernidade Brasileira." O Livro do Seminário: Ensaio. Bienal Nestlé de Literatura Brasileira. S. Paulo: LR Editores, 1983. 173 - 218.
- Litrento, Oliveiros. Apresentação da Literatura Brasileira. Vol 1. Rio de Janeiro: Bibliot. do Exército e Forense, 1974.
- Litz, A. Walton. "The Modern Short Story." Modern Fiction Studies 28 (1982): 3 - 4.
- Lobato, Monteiro. "Urupês." Urupês. S. Paulo: Brasiliense, ed. 1962.
- Lohafer, Susan. Coming to Terms with the Short Story. Baton Rouge: Louisiana State UP, 1983.

- Lohafer, Susan, e Jo Ellyn Clarey, eds. Short Story Theory at a Crossroads. Baton Rouge, Louisiana State UP, 1989.
- Losey, Jay Brian. "Modern Epiphany from Wordsworth to Joyce." Diss. Virginia U, 1986.
- Machado, A. Alcântara. "O Mártir Jesus." Novelas Paulistanas. Rio de Janeiro: José Olympio, ed. 1971. 80 - 84.
- Magalhães, Adelino. Obra Completa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1963.
- Magill, Frank N., ed. Critical Survey of Short Fiction - Essays. New Jersey: Salem, 1981.
- Mallarmé, S. Poésies. Ed. Bertrand Marchal. France: Gallimard, ed. 1992.
- . Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages Diverses. France: Générale Française, 1977.
- Marler, Robert F. "From Tale to Short Story: the Emergence of a New Genre in the 1850's." American Literature 46 (1974): 153 - 69.
- Martins, Wilson. O Modernismo: (1916 - 1945). Vol. 6. S. Paulo: Cultrix, ed. 1973.
- . "Tendências da Literatura Brasileira Contemporânea." Revista Iberoamericana 43 . 98 - 99 (1977): 17 - 26.
- Maupassant, Guy de. Boule de Suif et Autres Histoires de Guerre. Ed. Antonia Fonyi. Paris: Flammarion, ed. 1991.
- , La Maison Tellier et Autres Histoires de Femmes Gallantes. France: Pocket, ed. 1991.
- Mauron, Charles. Aesthetics and Psychology. Trad. Roger Fry e Katherine John. London: Hogarth, 1935.
- . The Nature of Beauty in Art and Literature. Trad. Roger Fry. London: Hogarth, 1927.

- May, Charles. "The Nature of Knowledge in Short Fiction." Studies in Short Fiction 21 . 4 (1984): 327 - 38.
- . "Short Fiction Criticism." Critical Survey of Short Fiction. Ed. Frank N. Magill. Vol. 1. New Jersey: Englewood, 1981.
- . The Short Story - the Reality of Artifice. New York: Twayne, 1995.
- , ed. Short Story Theories. Athens: Ohio UP, ed. 1976.
- . "The Unique Effect of the Short Story: a Reconsideration and an Example." Studies in Short Fiction 13 (1976): 289 - 97.
- McGowan, John. "From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self." Texas Studies in Literature and Language 32 . 3 (1990): 417 - 45.
- Meisel, Perry. The Myth of the Modern - A Study in British Literature and Criticism after 1850. New Haven: Yale UP, 1987.
- Meister, Charles. Chekhov Criticism - 1880 through 1986. North Carolina: Mcfarland, 1988.
- Melchiori, Giorgio. The Tightrope Walkers: Studies of Mannerism in Modern English Literature. London: Routledge, 1956.
- Menikoff, Barry. "The Problematics of Form: History and the Short Story Form." Journal of the Short Story in English 2 (1984): 129 - 46.
- . "Katherine Mansfield: a Bibliography of International Criticism, 1921-1977." Bulletin of Bibliography 34 (1977): 53 - 67.
- Michaud, Guy. La Doctine Symboliste (documents). Paris: Nizet, 1947.
- . Message Poétique du Symbolisme. Paris: Nizet, ed. 1951.
- Mirsky, D. S. "Chekhov and the English." Russian Literature and Modern English Fiction - a Collection of Critical Essays. Ed Donald Davie. Chicago: U of Chicago P, 1965. 203 - 13.

- Milliet, Sérgio. Le Départ sous la Pluie. S. Paulo: Jean Violette, 1919.
- Mix, Katherine Lyon. A Study in Yellow - the Yellow Book and its Contributors. Lawrence: U of Kansas P, 1960.
- . Modernismo. S. Paulo: Cultrix, 1989. Vol. 5 de História da Literatura Brasileira. 5 vols. 1985 - 93.
- . Simbolismo. S. Paulo: Cultrix, 1985. Vol. 4 de História da Literatura Brasileira. 5 vols. 1985 - 93.
- Moore, G. E. Estudos Filosóficos. Trad. Maria Angelina Ródo. Coimbra: Atlântida, ed. 1967.
- . Principia Ethica. Cambridge. Cambridge UP, ed. 1984.
- Moréas, Jean. "Le Symbolisme." Les Manifestes Littéraires de la Belle Époque - 1886-1914 - Anthologie Critique. Ed. Bonner Mitchell. Paris: Seghers, 1966. 27 - 32.
- Muecke, D. C. The Compass of Irony. London: Methuen, 1969.
- . Irony and the Ironic. Ed. John D. Dump. The Critical Idiom 13. London: Methuen, ed 1982.
- Murray, James A., Henry Bradley, W. A. Craigie e C. T. Onions, eds. Oxford English Dictionary. Vol. 4. Oxford: Clarendon, ed 1978.
- Natanson, M. A. "Privileged Moment: a Study in the Rhetoric of Thomas Wolfe." Quarterly Journal of Speech 43 (1957): 143 - 50.
- Nichols, Ashton. The Poetics of Epiphany - Nineteenth Century Origins of the Modern Literary Moment. Tuscaloosa: U of Alabama P, 1987.
- Nietzsche, F. "Die Geburt der Tragödie," Sämtliche Werke 1. München: Deutscher Taschenbuch, ed. 1980. 9-156.
- Nunes, Benedito. O Tempo da Narrativa. S. Paulo: Ática, 1988.

- O'Connor, Frank. The Lonely Voice: a Study of the Short Story. New York: Harper, ed. 1985.
- O'Faolain, Sean. The Short Story. Cork: Mercier, ed. 1989.
- Orel, Harold. The Victorian Short Story: Development and Triumph of a Literary Genre. Cambridge: Cambridge UP, ed. 1989.
- Pater, Walter. "Denys L'Auxerrois." Imaginary Portraits. London: Macmillan, ed. 1929. 51 - 88.
- . Marius the Epicurean. London: Penguin, ed. 1985.
- . The Renaissance - Studies in Art and Poetry. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford UP, ed. 1986.
- Perry, Bliss. A Study of Prose Fiction. Boston: Houghton, 1902.
- Pfordresher, John. "Dante Gabriel Rossetti's 'Hand and Soul': Sources and Significance." Studies in Short Fiction 19. 2 (1982): 103 - 32.
- Phelps, Gilbert. The Russian Novel in English Fiction. London: Hutchinson, 1956.
- Pochman, Henry A. German Culture in America - Philosophical and Literary Influences 1600-1900. Connecticut: Greenwood, ed. 1978.
- Poe, E. A. "The Philosophy of Composition." Essays and Reviews. Ed. G. R. Thompson. New York: Library of America, 1984. 13 - 25.
- Polheim, Karl Konrad, ed. Theorie und Kritik der Deutschen Novelle von Wieland bis Musil. Tübingen: Niemeyer, 1970.
- Pratt, Mary Louise. "The Short Story: the Long and the Short of it." Poetics: International Review for the Theory of Literature 10 (1981): 175 - 94.
- Prince, Gerald. A Grammar of Stories - an Introduction. The Hague: Mouton, 1973.
- . Narratology - the Form and Functioning of Narrative. Berlin: Mouton, 1982.
- Pritchett, V. S., sel. The Oxford Book of Short Stories. Oxford: Oxford UP, 1988.

- Propp, Vladimir. Morfologia do Conto. Trad. Jaime Ferreira e Victor Oliveira. Lisboa: Vega, ed. 1983.
- Proust, M. A la Recherche du Temps Perdu. Vol. 3. Paris: Gallimard, ed.1954.
- Pykett, Lyn. The Sensation Novel - from the Woman in White to the Moonstone. U. K. : Northcote, 1994.
- Reid, Ian. The Short Story. The Critical Idiom 37. London: Routledge, ed. 1991.
- Reis, Carlos, e Ana Cristina M. Lopes. Dicionário de Narratologia. Coimbra: Almedina, ed. 1994.
- Rimbaud, A. Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, 1972.
- Rivas, Pierre, ed. “Le Modernisme Brésilien.” Europe 599 special issue (1979): 3 - 177.
- Rohrberger, Mary. Hawthorne and the Modern Short Story: a Study in Genre. The Hague: Mouton, 1966.
- , e Dan E. Burna. “Short Fiction and the Numinous Realm: Another Attempt at Definition.” Modern Fiction Studies 28 . 1 (1982): 5 -12.
- Rosa, J. Guimarães. Tutameia (Terceiras Estórias). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, ed. 1985.
- Rousseau, Les Confessions. Vol. 1. Paris: Garnier, ed.1968.
- Sarraute, Nathalie. Tropismes. s. l. Minuit, ed. 1986.
- Schlauch, Margaret. “English Short Fiction in the 15th and 16th Centuries.” Studies in Short Fiction 3 (1966): 393 - 434.
- Scholes, Robert. “Joyce and the Epiphany: the Key to the Labyrinth.” Sewanee Review 72 (1964): 65 - 77.
- , e Florence L. Walzl. “Notes, Documents and Critical Comment. The Epiphanies of Joyce.” PMLA 82 (1967): 151 - 54.

- , e Robert Kellog. "O Ponto de Vista na Narrativa." A Natureza da Narrativa. S. Paulo: McGraw do Brasil, ed. 1977.
- Sena, Jorge de. "Modernismo Brasileiro: 1922 e Hoje." Estudos de Cultura e Literatura Brasileira. Lisboa: Edições 70, 1988. 265 - 280.
- Severino, Alexandrino E. "Major Trends in the Development of the Brazilian Short Story." Studies in Short Fiction. 8 . 1 (1971): 199 - 208.
- Shaw, Valerie. The Short Story - a Critical Introduction. London: Longman, ed.1985.
- Shelley, P. B. "A Defence of Poetry." Romanticism, an Anthology. Ed. Duncan Wu. Oxford: Blackwell, 1994. 956 - 69.
- Simmons, Ernst. An Outline of Modern Russian Literature: 1880-1940. Ithaca: Cornell UP, 1943.
- Simões, João Gaspar. "A Genealogia do Conto Moderno." Mundo Literário 17 (1946): 3 - 4.
- Smitten, Jeffrey R., e Ann Daghistany, eds. Spatial Form in Narrative. Ithaca: Cornell UP, 1981.
- Stevenson, Lionel. "The Short Story in Embryo." English Literature in Transition 15 (1972): 261 - 68.
- Stevenson, Robert Louis. Essays in The Art of Writing. London: Chatto and Windus, ed. 1919.
- . Dr Jekyll and Mr Hyde and Other Stories. Ed. Jenni Calder. London: Penguin, ed. 1979.
- Stowell, H. Peter. Literary Impressionism, James and Chekhov. Athens: U of Georgia P, 1980.

- Strong, L. A. G. "The Art of the Short Story." Essays by Divers Hands: Being the Transactions of the Royal Society of Literature of the United Kingdom 23 . 1 (1947): 37 - 51.
- Sullivan, Walter. "Revelation in the Short-Story: a Note on Methodology." Vanderbilt Studies in Humanities 1 (1951): 106 - 12.
- Swales, Martin. The German Novelle. New Jersey: Princeton UP, 1977.
- Symons, A. "The Decadent Movement in Literature." Harper's New Monthly Magazine 87 (1893): 858 - 67.
- . An Introduction to the Study of Browning. London: Cassel, 1886.
- . The Symbolist Movement in Literature. London: Heinemann, 1899.
- Szávai, János. "Towards a Theory of the Short Story." Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 24 . 1 - 2 (1982): 203 - 24.
- Taylor, Elizabeth. "The International Symposium on the Short Story." The Kenion Review 33 (1970): 469 - 73.
- Teles, Gilberto Mendonça. Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro - Apresentação e Crítica dos Principais Manifestos Vanguardistas. Petrópolis: Vozes, ed. 1994.
- Tennyson, A. The Complete Works. London: Macmillan, ed. 1919.
- Tennyson, Hallam. Alfred Lord Tennyson, a Memoir. London: Macmillan, 1897.
- Todorov, Tzvetan. Introduction à la Littérature Fantastique. Paris: Seuil, ed. 1970.
- . Poética. Trad. António José Massano. Lisboa: Teorema, ed. 1977.
- Turgenev, Ivan. Sketches from a Hunter's Album. Trad. Richard Freeborn. London: Penguin, ed. 1990.
- Tytell, John. "Epiphany in Chaos: Fragmentation in Modernism." New York Literary Forum 8 - 9 (1981): 3 - 15.

- Verlaine, Paul. Fêtes Galantes. Paris: Flammarion, ed. 1976.
- . Jadis et Naguère. Paris: Vanier, ed. 1903.
- Waidson, H. M., sel. Introduction. German Short Stories - 1900-1945. Cambridge: Cambridge UP, ed. 1966. vii - xii.
- . Introduction. German Short Stories - 1945-1955. Cambridge: Cambridge UP, ed. 1967. vii - xi.
- . "The German Short Story as a Literary Form." Modern Languages 40 . 4 (1959): 121 - 27.
- Wain, John. "The International Symposium on the Short Story." The Kenion Review 31 (1969): 82 -85.
- . "Remarks on the Short Story." Les Cahiers de la Nouvelle - Journal of the Short Story in English 2 (1984): 49 - 66.
- Walzl, L. "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce." PMLA 80 (1965): 436 - 50.
- Warde, William B. Jr. "The Short Story: Structure of a New Genre." South Central Bulletin 36 (1976): 155 - 7.
- Wedmore, Frederick. "The Short Story." A Monthly Review 43 (1898): 406 - 16.
- West, Ray B. "The Modern Short Story and the Highest Forms of Art." English Journal 46 . 9 (1957): 531 - 39.
- Wheeler, M. English Fiction in the Victorian Period - 1830-1890. England: Longman, 1985.
- White, Erdmunte Wenzel. Les Années Vingt au Brésil: le Modernisme et l'Avant-Garde Internationale. Paris: Hispaniques, ed. 1977.
- Whitman, Walt. "Song of Myself." Walt Whitman. Sel. Floyd Stovall. New York: American Book, ed. 1939. 3-64.

- Wilde, Alan. Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination. Baltimore: Hopkins UP, 1981.
- Wilde, Oscar. Preface. The Picture of Dorian Grey. London: Collins, ed. 1977. 17.
- Wilson, A. Leslie. "Constancy and Variation: the Short Story in Germany." The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story. Texas: Texas Tech P, 1982. 87 - 101.
- Wordsworth, W. Selected Poems of William Wordsworth. Ed. Roger Sharrock. London: Heinemann, ed. 1977.
- , e S. T. Coleridge. Preface. Lyrical Ballads. Ed. Derek Roper. London: Macdonald, ed. 1976. 18 - 48.
- Xavier, Elódia. Conto Brasileiro e sua Trajetória - A Modalidade Urbana dos Anos 20 aos Anos 70. Rio de Janeiro: Padrão, 1987.

I - INTRODUÇÃO

O fascínio que o conceito de epifania exerceu sobre nós deve-se ao facto de nele se aliarem a evanescência do momento, a sua intensidade e profundidade espiritual de significados, a força da subjectividade, a passagem a um nível superior de consciência, o acesso a um vislumbre que pode abrir caminho à verdade e a conciliação de elementos do mundo sensível e do espiritual como se o espírito e a matéria existissem através um do outro¹. A epifania regista, por conseguinte, um momento breve, mas de intenso significado pessoal, que é desencadeado por um acontecimento casual e irrelevante. Morris Beja define-a como “uma manifestação espiritual súbita, partindo de um objecto, cena, acontecimento ou fase memorável do espírito e cuja manifestação é desproporcionada em relação ao significado ou à relevância lógica estrita do que a produz”². Embora ele próprio afirme que não tem ilusões sobre a possibilidade de chegar a uma definição universalmente aceitável, o facto é que a sua obra Epiphany in the Modern Novel é a única que procura, na área da narrativa e com base nas afirmações de James Joyce sobre epifania, definir e analisar esta técnica acentuando a sua relação com o modernismo e a sua aplicação no romance.

Ao chamar a atenção para a presença dos Critérios de Incongruência (a epifania só existe quando a revelação não for relevante em relação ao que a produz) e Insignificância (o incidente que desencadeia a epifania deve ser trivial ou insignificante³) na determinação da epifania, Beja levanta a questão do relativismo deste conceito. A avaliação do significado do incidente que produz a epifania depende do indivíduo que o vive e do condicionamento temporal em que este está inserido. Não

se pode portanto concluir que a epifania surja exclusivamente a partir de um incidente irrelevante.

Outra das questões levantadas pela epifania, sobretudo no caso de uma autora como Virginia Woolf, é a da designação “momento de visão”. Muitos críticos utilizam esta expressão em lugar de epifania mas o facto é que nem todos os autores lhe dão exactamente o mesmo sentido. Toda a epifania implica um momento de visão, mas nem todo o momento de visão é forçosamente uma epifania, isto é, do momento de visão pode não resultar uma alteração no percurso interior da personagem que tenha repercussão na estrutura do texto. Alguns momentos registados por Virginia Woolf constituem um excelente exemplo do que afirmamos:

Always, Mrs. Ramsay felt, one helped oneself out of solitude reluctantly by laying hold of some little odd or end, some sound, some sight. She listened but it was all very still; cricket was over; the children were in their baths; there was only the sound of the sea. She stopped knitting; she held the long reddish-brown stocking dangling in her hands a moment. She saw the light again. (...) but for all that she thought, watching it with fascination, hypnotized, as if it were stroking with its silver fingers some sealed vessel in her brain whose bursting would flood her with delight, she had known happiness, exquisite happiness, intense happiness, and it silvered the rough waves a little more brightly, as daylight faded, and the blue went out of the sea and it rolled in waves of pure lemon which curved and swelled and broke upon the beach and the ecstasy burst in her eyes and waves of pure delight raced over the floor of her mind and she felt, It is enough! It is enough!⁴

A origem da epifania literária na poesia romântica e a aproximação da ficção moderna à intensidade da lírica, perspectivas fundamentais na compreensão do conceito, foram estudadas por Robert Langbaum no ensaio “The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature”⁵. Outra obra que consideramos um marco no estudo da epifania é The Poetics of Epiphany - Nineteenth-Century Origins of the Modern Literary Epiphany⁶, dedicada exclusivamente à análise de poesia, mas contendo uma estimulante teorização (capítulo 1) na qual se procura caracterizar esta técnica desde as suas origens religiosas até ao romantismo e ao modernismo. Na

literatura inglesa e no âmbito da narrativa, a epifania tem sido estudada em autores como Pater, Conrad e, é claro, largamente em J. Joyce. O artigo de John McGowan “From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self”⁷ e a tese de doutoramento de Jay Brian Losey “Modern Epiphany from Wordsworth to Joyce”⁸ merecem ser destacados porque conseguem, através do estudo desta técnica em diversos autores, definir com maior clareza os seus contornos.

A epifania na narrativa tem merecido uma maior atenção por parte da crítica a partir da publicação de Stephen Hero (1944), mas muito pouca no caso específico do conto, (nomeadamente do conto modernista) que é, ao fim e ao cabo, um género ao qual esta técnica se adequa com particular sucesso. Neste âmbito, e tendo em conta que terminámos a pesquisa bibliográfica em Outubro de 1997, encontrámos apenas uma tese de doutoramento que se ocupa exclusivamente do estudo da epifania nos contos de duas das autoras em causa: “Epiphany in the Stories of Clarice Lispector and Katherine Mansfield” de Maria Cristina Gariglio⁹. O conto é, de resto, um género que só recentemente tem sido considerado como um objecto de estudo sério. É o caso das teses de Suzanne C. Ferguson - “Formal Developments in the English Short Story: 1880-1910”¹⁰ e de Nora Lynne Bicki - “Modernist Discourses: Rereading the Short Fiction of Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce and Katherine Mansfield”¹¹, que chama a atenção para o facto de os escritores modernistas empregarem a epifania como técnica estruturante do conto. Outra das obras fundamentais nesta área, que constituiu um ponto de partida para o nosso estudo, é o volume de Dominic Head The Modernist Short Story - a Study in Theory and Practice¹² no qual se chama a atenção para a necessidade de desenvolver uma teorização mais rigorosa sobre o conto e para a sua importância no desenvolvimennto da prática ficcional modernista. Defende-se, em particular, que o conto incorpora técnicas “desunificadoras”, conflitos formais e dissonâncias, essenciais

às inovações dos modernistas e cruciais para os contos. É precisamente nesta linha que acreditamos poder enquadrar a epifania - como uma técnica organizadora da estrutura do conto mas que sublinha a dissonância e o conflito.

A escolha das autoras decorre, para além do encantamento que sobre nós exercem, das suas afinidades literárias (que procuramos provar no capítulo IV), afinidades em relação aos objectivos artísticos e aos temas e práticas narrativas conjugados com a utilização desta técnica. Não fomos alheios à pouca atenção a que esta área de estudos tem sido votada. Em Virginia Woolf a epifania foi analisada sobretudo nos romances, como por exemplo To the Lighthouse¹³ ou The Waves¹⁴, sendo apresentada como uma das estruturas características da poética da autora e não como elemento decisivo da economia narrativa como nos propomos mostrar neste estudo. O lugar menor que os contos têm ocupado na bibliografia crítica da autora deve-se, sem dúvida, ao carácter experimental que ela própria lhes atribui desde a génese e à consequente dificuldade que a estrutura de alguns deles, como por exemplo “Sympathy”, apresenta. Existe apenas uma obra que se ocupa exclusivamente do estudo da totalidade dos contos, embora não confira destaque especial à epifania: Virginia Woolf - A Study of the Short Fiction por Dean Baldwin¹⁵.

As tendências dos estudos críticos sobre Katherine Mansfield, embora valorizando muito o momento de revelação, têm enfatizado sobretudo as técnicas narrativas como o simbolismo, a multiplicidade de vozes, a ironia ou o apagamento do narrador. Exclusivamente dedicados ao estudo da epifania na obra da autora encontrámos apenas dois artigos de Sarah Sandley¹⁶.

Clarice Lispector é a escritora em cuja obra a epifania recebeu maior atenção por parte dos estudiosos, até por razões cronológicas. Neste caso, tanto os contos como os romances constituem terreno privilegiado para o estudo da referida técnica. Olga de Sá

no seu livro A Escritura de Clarice Lispector¹⁷ dedica um capítulo ao conceito e à origem da epifania no qual refere a posição da crítica brasileira, o conceito de epifania em Joyce e a utilização da técnica nos romances de Lispector; Afonso Romano de Sant'Ana¹⁸ considera-a central na obra da autora e apresenta toda a narrativa de Clarice como uma epifania; na análise que faz dos volumes de contos Laços de Família e Legião Estrangeira integra esta técnica numa análise estrutural dos textos em conjunto. Em 1985 Olga de Sá publica a sua tese de doutoramento intitulada Clarice Lispector: a Travessia do Oposto¹⁹ na qual defende que a obra de Clarice é estruturada em redor de dois pólos fundamentais: o pólo epifânico constituído quer pelas epifanias de beleza, quer pelas epifanias do feio, da náusea, irónicas e corrosivas e que pode conduzir ao outro pólo; o pólo paródico, associado à dissonância e à ruptura. Deste ponto de vista são analisados cinco romances. Não temos conhecimento da existência de um estudo que trate exclusivamente a epifania nos contos, tomando-a como eixo central da dinâmica narrativa.

É objectivo deste trabalho comparar e aproximar os contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector em que a epifania é utilizada como elemento, de um modo ou de outro, determinante na estrutura da narrativa. Neste confronto de textos procuramos provar, tendo em conta a epifania como conteúdo temático e como técnica formal, que esta é um elemento polarizador das ambiguidades modernistas, do conflito de vozes e da dissonância, concretizadas de formas semelhantes e diferentes em cada uma das escritoras.

A escolha do *corpus* a analisar obedece ao grau de evidência e relevância da epifania em cada texto e a um princípio de associação temática: em primeiro lugar surgem os contos em que as epifanias alteram claramente o sentido da intriga e respeitam os dois critérios definidos por Morris Beja; em segundo lugar as epifanias

menos determinantes e eventualmente mais próximas de um conceito amplo de momento de visão.

A selecção da epifania como denominador comum ao conto arrasta consigo a questão do género, ponto de reflexão clássico em Literatura Comparada, e do movimento modernista no qual a técnica se enquadra, pela natureza da sua própria estrutura. O segundo capítulo pretende assim contextualizar e enquadrar a problemática da epifania tendo como ponto de partida o debate sobre a definição e caracterização do conto e o enraizamento da técnica da epifania na complexidade da estética modernista, duas áreas de contornos nem sempre precisos.

Na primeira parte do segundo capítulo considerámos importante fazer um ponto da situação da crítica a respeito das características do conto, sobretudo do conto modernista, porque esta questão se prende com o carácter ensaístico e auto-reflexivo de muitos dos textos que nos propomos analisar. À afirmação do conto como género literário segue-se o desenvolvimento de estudos críticos a par com a tendência do género para a desvalorização da intriga e a contaminação pela crónica ou pelo ensaio reflexivo. A epifania, vista como elemento central de um conto literário, pode ser o *pivot* destas questões. Não é pretensão desta primeira parte definir o conto epifânico segundo um conjunto de características fixas, até porque consideramos que, sob essa forma, ele não existe; existem sim contos particulares em que a revelação epifânica é utilizada, quer a nível de conteúdo temático, quer a nível de estrutura narrativa, em combinações muito diversas, de acordo com o texto, o autor e os objectivos a que se propõe. Devemos, no entanto, reconhecer que esta técnica se adequa com maior facilidade e frequência ao conto modernista. Um dos objectivos mais importantes deste subcapítulo é mostrar como as transformações na prosa breve do final do século

prepararam o caminho, a nível de técnicas e temas, para a afirmação literária do conto modernista e nomeadamente das três autoras em causa.

A segunda parte do capítulo dois tem por objectivo identificar no movimento modernista os aspectos que mais concorreram para o sucesso do conto, procurando compreender em que é que este género e a técnica da epifania lhe são devedores ou com ele têm afinidades. Desenvolvemos em particular as áreas de estudo que se relacionam de forma mais directa com as características das autoras em questão.

O terceiro capítulo tem por objectivo mostrar a evolução do conceito de epifania no seu sentido secular e particularmente no sentido literário, enfatizado a partir das afirmações de James Joyce, que chama a atenção para a sua utilização pelo escritor e para os seus tipos. É também nosso objectivo recordar as formas de que o conceito se revestiu nos autores que o utilizaram de modo mais significativo.

O quarto capítulo procura contextualizar a epifania biográfica e literariamente na obra de cada escritora, tendo em conta as respectivas influências e a relação de cada uma delas com o acto de escrever. Este constitui uma busca constante num percurso individual e próprio em que o momento epifânico surge como o vislumbre fugaz, o sinal da existência de uma verdade mais abrangente a que se aspira. Assinalámos também, porque julgamos ser útil para encontrar afinidades nas obras em causa, as reacções de cada escritora ao contacto pessoal e/ou com a obra das outras duas.

No quinto capítulo procede-se ao estudo dos contos seleccionados, partindo não de um quadro rígido de procedimentos metodológicos, mas dos princípios construtivos que emergem da organização de cada conto e tendo sempre por centro focal a epifania. Na análise dos textos serão utilizados os conceitos operatórios da narratologia mais directamente subordinados a esta perspectiva e ao estabelecimento de afinidades entre as três autoras.

No sexto, que constitui a teorização conclusiva da análise anterior, foi necessário encontrar um equilíbrio entre o conceito estudado, tanto no aspecto de conteúdo temático como no de técnica formal, o método comparativo, os textos já analisados e as características das obras como um todo. Ao procurar semelhanças e diferenças, que o capítulo anterior já tinha revelado, concluímos que não poderíamos estabelecer uma grelha comum de estratégias narrativas para os contos marcados pela epifania mas sim chamar a atenção, em cada momento de análise, para os muitos traços comuns, presentes na diversidade de cada conto e cada epifania: a ambiguidade, a indefinição e mesmo a dualidade, o privilegiar de um discurso que reflecte as tensões interiores das personagens, a utilização, sob formas diferentes, do simbolismo, a concentração, enfim, num fragmento de tempo e de espaço que, a partir do exterior, pode abrir caminhos novos no universo de cada ‘eu’.

Gostaríamos ainda de testemunhar aqui as dificuldades encontradas no acesso ao material bibliográfico sobre a literatura brasileira, que nos impediram de desenvolver um pouco mais o estudo do conto no período que antecede a afirmação literária de Clarice Lispector.

Consideramos atingidos os nossos objectivos se conseguirmos dar ao leitor um vislumbre sobre o mundo epifânico de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector.

NOTAS

¹ Jean Guilton, Grichka Bogdanov e Igor Bogdanov, Deus e a Ciência - para um Meta-Realismo (Lisboa: Notícias, 1991). Os autores defendem que “a ordem do espírito e da matéria não são irreduzíveis mas organizam-se num espectro de ordem geral que se estende da ordem mecânica até à ordem ‘espiritual,’ ” isto é, “o espírito e o mundo formam uma só e mesma realidade” (p. 130).

² Morris Beja, Epiphany in the Modern Novel (London: Owen, 1971) 18.

³ Beja 16.

⁴ Virginia Woolf, To the Lighthouse, ed. Susan Dick (Oxford: Blackwell, 1992) 56-57.

-
- ⁵ Robert Langbaum, "The Epiphanic Mode in Modern Literature," New Literary History 14.2 (1983) 335-58.
- ⁶ Ashton Nichols, The Poetics of Epiphany - Nineteenth Century Origins of the Modern Literary Moment (Tuscaloosa: U of Alabama P, 1987).
- ⁷ John McGowan, "From Pater to Wilde to Joyce: Modernist Epiphany and the Soulful Self," Texas Studies in Literature 32.3 (1990) 417-445.
- ⁸ Jay Brian Losey, "Modern Epiphany from Wordsworth to Joyce," diss., Virginia U, 1986.
- ⁹ Maria Cristina Gariglio, "Epiphany in the Stories of Clarice Lispector and Katherine Mansfield," diss., North Carolina at Chapel Hill U, 1986. O artigo de Terry Palls - "The Miracle of the Ordinary: Literary Epiphany in Virginia Woolf and Clarice Lispector," Luso-Brazilian Review 21.1 (1984) - compara os contos do volume Laços de Família de Clarice Lispector com o romance To the Lighthouse de Virginia Woolf.
- ¹⁰ Suzanne C. Ferguson, "Formal Developments in the English Short Story: 1880-1910," diss., Stanford U, 1966.
- ¹¹ Nora Lynne Bicki, "Modernist Discourses: Rereading the Short Fiction of Virginia Woolf, D. H. Lawrence, James Joyce and Katherine Mansfield," diss., Illinois at Urbana-Champaign, 1993.
- ¹² Dominic Head, The Modernist Short Story - A Study in Theory and Practice (Cambridge: Cambridge UP, 1992).
- ¹³ Morris Beja, "Matches Struck in the Dark: Virginia Woolf's Moments of Vision," Virginia Woolf - To the Lighthouse, ed. Morris Beja (Hampshire: Macmillan, 1991) 210-30 e Angela Smith, "Katherine Mansfield and Virginia Woolf: *Prelude* and *To the Lighthouse*" Journal of Commonwealth Literature 18.1 (1983) 105-19.
- ¹⁴ Carolyn Wilkerson Bell na tese "A Study of Virginia Woolf's 'Moment of Vision'," diss., Texas at Austin U, 1972 estuda os romances Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e The Waves.
- ¹⁵ Dean Baldwin, Virginia Woolf - A Study of the Short Fiction (Boston: Twayne, 1989).
- ¹⁶ Sarah Sandley, "Not Epiphanies but Glimpses," Worlds of Katherine Mansfield, ed. Harry Ricketts (New Zealand: Palmerston North, 1992) 58-74 e "The Middle of the Note: Katherine Mansfield's 'Glimpses'," Katherine Mansfield - In from the Margin, ed. Roger Robinson (Baton Rouge: Louisiana State UP, 1994) 70-89.
- ¹⁷ Olga de Sá, A Escritura de Clarice Lispector (Petrópolis: Vozes, 1979).
- ¹⁸ Affonso Romano de Sant' Anna, Análise Estrutural de Romances Brasileiros (S. Paulo: Ática, 1973).
- ¹⁹ Olga de Sá, "Clarice Lispector: a Travessia do Oposto," diss., U. Católica de S. Paulo, 1983/84.

II - O CONTO - TEORIA E CONTEXTUALIZAÇÃO

II.1 - O CONTO - TRADIÇÃO E CRÍTICA

It is a hybrid. It owes much to the quickness, the objectivity and cutting of the cinema; it owes much to the poet on the one hand and the newspaper reporter on the other; something also to the dramatic compression of the theatre, and everything to the restlessness, the alert nerve, the scientific eye and the short breath of contemporary life. It is the art of the short expectation of life.

(V. S. Pritchett)

A primeira dificuldade do estudioso desta área consiste em encontrar uma uniformidade mínima de critérios, no seio da multiplicidade de avaliações críticas desenvolvidas a partir de meados do século XIX sobre o tema. No caso presente, tendo em conta a existência dos termos "conto" e "short story", a simples opção pelo primeiro implica, de certa forma, uma determinada leitura e interpretação da evolução do género, relevantes na orientação do estudo que me proponho fazer.

O conto, em sentido lato, faz parte da história da humanidade e relaciona-se com os seus mitos; o respectivo ponto de partida encontra-se na oralidade popular, tendo percorrido a partir desse momento um longo e multifacetado caminho, que lhe dificulta a definição¹. Ian Reid² e Warren S. Walker³ apresentam diversos exemplos destas narrativas (designadas por "tale" na língua inglesa) onde existe a preocupação de divertir e moralizar através da apresentação de peripécias e personagens fantásticas ou da vida real. É o caso da história da Viúva de Éfeso atribuída a Petrónio (m. 66 A.D.), dos Cinco Livros de Panchatantra (c.séc VI A.D.), dos contos das Mil e uma Noites (sécs. IX a XVI), ou do Decameron de Boccaccio. Esta obra, terminada entre 1349 e 1351, constitui um marco importante na evolução do conto, pois utiliza a prosa, o que não era comum na Idade Média (recordemos Chaucer), para integrar uma narrativa estilística e estruturalmente mais sofisticada e já distante dos objectivos moralizadores da sua época. A influência do Decameron foi enorme, tendo-se produzido em vários países obras nele inspiradas, das quais valerá a pena destacar As Novelas Exemplares de Cervantes (1613).

O próximo impulso digno de destaque surge com os romantismos. Estes movimentos prepararam o caminho para a evolução do conto ao sublinhar os temas ligados ao folclore local, a legitimidade e hibridização de todos os géneros literários⁴ e a concentração num momento significativo, um instante de percepção intensa que transcende o tempo. É assim, também a partir deles, que a epifania literária ganha raízes, como veremos no capítulo III. Em França, publicam-se vários contos de Mérimée, Balzac e Gautier (1831), surgem as Lettres de Mon Moulin (1869) de Alphonse Daudet, Trois Contes de Flaubert (1877) e mais tarde a obra de Maupassant (1880). Na Rússia, Pushkin (1830 - publicação de Tales of Bjelkin) e depois Gogol e Turgenev (1846 - publicação de A Sportsman's Sketches) encaminham o conto para a apresentação do dia-a-dia dos menos afortunados, procurando captar subtilmente a emoção sugerida pelos mais pequenos pormenores. Nos E.U.A., aproximadamente até à década de 40, autores como Washington Irving, N. Hawthorne, Herman Melville e E. Allan Poe, produziam narrativas curtas de dois tipos: um a que chamavam "tale", que muitos críticos destacam do "short story", tendo em conta determinadas características como o sentimentalismo no caso de Irving ou o moralismo no de Hawthorne e outro, menos dominado pela intriga e mais próximo do ensaio semi-ficcional ou memória chamado "sketch"⁵. Dois exemplos são o Sketch Book (1820) de Washington Irving e Our Old Home (1863) de N. Hawthorne. No Brasil, os primeiros contos que se destacaram do âmbito do conto popular e da literatura de cordel surgiram pela pena de jornalistas como, por exemplo, Justiniano José da Rocha com "A Caixa e o Tinteiro" publicado no jornal O Cronista em Novembro de 1836 ou Barbosa Lima com "Um Sonho" publicado no mesmo jornal em Janeiro de 1838.

Em Inglaterra, encontramos um modelo antigo em pleno desenvolvimento ao longo dos séculos XVII e XVIII - os livros de "personagens" ("characters"). Estes

apresentam, quer abstracções (por exemplo certas virtudes e vícios), quer tipos humanos, (por ex. "Um Cobarde", "Um Homem Paciente"), quer indivíduos desenvolvendo um trabalho (por ex. "Um Advogado", "Um Rabequista Pobre") ou, numa fase mais tardia, uma cena ou situação (por ex. "Uma Estalagem", "Uma Corrida de Cavalos" ou "Uma Feira")⁶. Na mesma época, Daniel Defoe, escreve alguns contos sobre fantasmas, um dos quais será elogiado "como um dos primeiros exemplos de arte de Defoe em miniatura"⁷. No entanto, só cem anos mais tarde surge em Inglaterra um autor com alguma influência na história da evolução do conto - Walter Scott, e só ao longo da época vitoriana o género começará a ser explorado por romancistas de renome e alvo do interesse de um público mais instruído. Isto não significa que ao longo do século XVIII a prosa breve tenha estado totalmente ausente. Benjamin Boyce no artigo "English Short Fiction in the Eighteenth Century: a Preliminary View"⁸ refere que os periódicos The Tatler (1709-1711) e The Spectator (1711-1712), dirigidos por Richard Steele e Joseph Addison, assim como outros que se lhes seguiram, publicavam diversos tipos de textos curtos, caracterizados pela preocupação didáctica e estruturados a partir de intrigas melodramáticas e complexas: o "character-sketch", o "oriental tale" influenciado pelos contos das Mil e uma Noites, o "humorous tale of passion", a alegoria, geralmente de inspiração cristã, a anedota.

É aceite por grande parte dos críticos que o conto amadureceu como género durante o século XIX. Durante a primeira metade do século, o romance era ainda considerado o elemento "nobre" da ficção e o conto uma espécie de derivado, alternativa, parente pobre ou miniatura daquele. Os volumes de contos não vendiam e poucos se arriscavam a editar selecções de pequenos textos, até porque os próprios autores não faziam distinção entre conceitos como "sketch", "tale" ou "story", ou entre "relatos factuais, ensaios imaginativos e narrativas ficcionais"⁹. Enquanto Poe, nos

E.U.A. procurava reflectir sobre o conto com alguma profundidade, em Inglaterra o género era ignorado como objecto de análise, tanto por escritores como por críticos. Apesar disso, diversos factores externos, nomeadamente melhoramentos técnicos no campo da impressão, encorajavam a produção destas pequenas peças literárias, que eram publicadas em revistas e periódicos, quer como textos autónomos, quer em episódios. Em 1846 William Thackeray publica a colecção de “sketches” The Book of Snobs. Uma das revistas mais respeitadas e constantes na publicação de textos narrativos curtos foi Blackwood's Magazine (1817-1980). Os textos abrangiam sobretudo narrativas de viagens, muito populares na época, “sketches” que apresentavam pequenos episódios na vida das suas personagens combinando o ensaio, o diálogo e a descrição de incidentes e o “tale” que por sua vez se desenvolvia através de três tipos distintos: “o conto humorístico, a lenda e a narrativa de acontecimentos singulares ocorridos em terras estrangeiras (frequentemente nas colónias)”¹⁰. Grande parte destes contos mantinha a preocupação de edificar ou instruir, transmitindo princípios morais e religiosos. O prestígio da revista foi tão grande que, entre 1858 e 1890, se editaram cerca de trinta volumes constituídos por selecções de contos, os Tales from Blackwood. Em paralelo com estas narrativas surge uma outra tendência quase imperceptível no panorama geral: em 1855 a revista The Germ publica o texto “Hand and Soul” de D. G. Rossetti, que exercerá grande influência em W. Morris e nos seus contos produzidos ao longo da segunda metade do século. Estas narrativas destacam-se por uma focalização em aspectos distintos dos evidenciados na sequência de acontecimento e acção (“plot”) tradicional, pela preocupação com a forma e pela apresentação de pontos de vista diversos sobre o mundo, tendo influenciado o estilo e as concepções esteticistas de W. Pater (Imaginary Portraits) e A. Symonds (Spiritual Adventures), cujos textos se centram na luta do artista pelo seu ideal e no isolar de

determinados estados de espírito e impressões, de efeito totalmente diferente do produzido pelo conto de acção.

A década de trinta foi também bastante florescente no capítulo dos periódicos. De acordo com Harold Orel o Penny Magazine, um tipo de semanário barato, especializado em ficção, teve imensa popularidade e diversos seguidores tais como os Christian's Penny Magazine, Ladies Penny Gazette, London Penny Journal, Girl's and Boy's Penny Magazine, Dibdin's Penny Trumpet e Penny Comic Magazine¹¹. A pouco e pouco, e em parte como resultado do gradual alargamento da alfabetização, do desenvolvimento das bibliotecas, das "circulating libraries" e do trabalho feito por diversas associações¹², foi-se desenvolvendo o gosto e o interesse de um público cada vez mais vasto pelo acesso à informação através da leitura. Em meados do século, os editores e livreiros começaram a perceber que a procura era suficiente para vender muito a preços relativamente baixos e lucrativos. Cito mais extensivamente Harold Orel:

The creation of a mass reading public was the indispensable preliminary to editors' recognition that fiction was their most saleable commodity. This point must be appreciated if we are to make sense of the relentless efforts to share information in the columns of the periodicals of the 1830s; because the common reader wanted information, publishers and editors were supplying it. A genuine intellectual revolution took place in the half century that culminated in the 1840s. Cheap books, cheap periodicals, cheap cyclopedias were appearing in quantity for the first time; their publishers learned how to operate on the narrowest of profit margins, and to reap large profits from the sales of their merchandise when the numbers passed the break-even point.¹³

Todo este ambiente abre o caminho para a afirmação do conto como género literário independente, consolidada através da grande produção de contos da maior parte dos autores vitorianos para periódicos. A relação destes com o leitor é complexa e diferente de caso para caso: se alguns autores vitorianos dirigiram a sua obra mais directamente para o gosto do público e dos editores de periódicos (como por exemplo Trollope e em certa medida Dickens, ele próprio fundador da revista Household

Words), outros (por exemplo Hardy e Stevenson) desbravaram um percurso até aí inexplorado, contribuindo por vezes para levantar questões de grande importância em relação à arte narrativa. Hardy falava da "idiosincrasia do artista" e defendia que a Arte é uma forma de distorcer a realidade, de modo a ilustrar o olhar particular do autor e a enfatizar realidades que de outro modo passariam despercebidas¹⁴. Stevenson, que nem sempre estava de acordo com as posições dos editores, encarava com desagrado a utilização intensiva de pormenores concretos, preferindo trabalhar um tipo de ficção "filosófica, apaixonada, elevada, alegre, ou pelo menos romântica na sua concepção", em que procurava apresentar "a verdade sobre as condições da natureza humana e as condições da vida humana", em detrimento da "exactidão fotográfica no diálogo"¹⁵. A apresentação dos factos dependeria muito da sensibilidade e do estado de espírito momentâneo do autor, e isso constituiria a sua contribuição mais original. Como leitor, Stevenson rejeitava a ficção que o prendesse a um dogma ("cuja inexactidão ele acabaria por descobrir") ou lhe ensinasse uma lição ("que ele acabaria por esquecer"¹⁶). Apesar disto, a necessidade de agradar a um público cujo baixo grau de exigência menosprezava, mas que acabaria por lhe apreciar e reconhecer o talento no final da década de oitenta, levou-o a escrever alguns contos num tom de pendor mais realista¹⁷ e convencional. É de assinalar ainda a contribuição de Kipling; para além do recurso a processos narrativos inovadores, é um dos poucos escritores de nível internacional que dirigiu uma grande parte da sua produção literária para o conto, sendo ainda para muitos críticos a figura que mais influenciou o desenvolvimento do género em Inglaterra pela valorização que lhe conferiu.

A data de 1880 é considerada tradicionalmente como o marco do início da evolução do novo "short-story" em Inglaterra, isto é, "uma obra de arte criada deliberadamente como tal e não apenas uma narrativa a partir de um ou mais

acontecimentos"¹⁸, até aí denominada "tale". Em português não existem tais distinções e, por isso, utilizarei o termo genérico conto, assumindo que ele engloba ramificações secundárias ou formas tributárias como o mito, a lenda, a fábula, a parábola, o conto popular, a anedota, o "sketch", o "yarn", o "märchen", o "tale", o "short-story" ou conto modernista e até tipos mistos¹⁹. Cada uma destas categorias narrativas se desenvolveu em sociedades específicas e mediante condições particulares que as cunharam de uma forma determinada. É o caso do conto que, aproximadamente entre 1880 e 1930, beneficiando de factores já referidos, como o alargamento da educação elementar às classes mais desfavorecidas, os progressos técnicos da imprensa²⁰ e o desenvolvimento de periódicos de grande tiragem especializados em ficção, se afirma como género independente, desligado de imperativos moralizadores, produzido por autores que nele se especializam e o concebem como uma forma de arte, pela primeira vez objecto de reflexão na crítica anglo-saxónica como adiante veremos (E. A. Poe - 1847, Brander Matthews - 1884).

A rentabilidade comercial do produto literário traz o lançamento de séries ou colecções de grandes romances clássicos a preços mais acessíveis, estimula o aparecimento de agentes literários, a criação da Sociedade de Autores (1883) e das Associações de Editores e de Livreiros (1895) e leva à consolidação do reconhecimento dos direitos de autor, através da assinatura de regulamentação internacional (Convenção de Berna, 1886).

Entretanto, o mercado do conto encontrava-se, na sua maior parte, centralizado na imprensa periódica, tanto em jornais como em revistas. O número de publicações especializadas neste género vinha aumentando desde a década de trinta, sendo as mais conhecidas Macmillan's Magazine (1859-1907), Cornhill Magazine (1860-1975, tendo Leslie Stephen como um dos editores), Temple Bar Magazine (1860-1906), Longman's

Magazine (1882-1891), e o famoso The Strand Magazine (1891-1950). Este, publicado mensalmente, baseava-se em contos ilustrados e artigos, e tornou-se o periódico de maior circulação durante os anos que antecederam a Grande Guerra, contribuindo para o desenvolvimento do interesse pelo género. Nele publicaram muitos escritores considerados menores e alguns dos mais famosos como Kipling, H. G. Wells, Somerset Maugham, P. G. Wodehouse ou Arthur Conan Doyle. Em 1910, eram publicados no Reino Unido dois mil setecentos e noventa e cinco periódicos do tipo "magazine" e "review" e embora parte deles fosse revistas profissionais e juvenis, que provavelmente não publicavam ficção, não restam dúvidas de que o conto vendia e muito ²¹.

O período iniciado em Inglaterra em 1880, que nos propomos estudar com maior detalhe por se relacionar directamente com a obra de duas das autoras em análise, constitui, como se vê, apenas um ponto de referência na história do conto, uma vez que a tradição vitoriana do género foi fundamental para o seu estabelecimento e crescimento ao criar condições para a profissionalização da escrita. Este crescimento é visível em escritores como Conrad, que, ao acentuar o papel do narrador, ao utilizar a "ironia e o paradoxo para sugerir a multiplicidade de significados, motivações e actividades humanas"²², ao criar finais inconclusivos, ao apresentar a ambiguidade moral, o mistério ou o dilema, ao introduzir múltiplos pontos de vista, desenvolve os seus contos num sentido modernista. Esta necessidade de explorar caminhos novos custa ao escritor a incompreensão do grande público, seduzido pela ficção vulgar e fácil, e que só mais tarde na transição do vitorianismo para o modernismo lhe reconhecerá o valor.

Para além dos autores já referidos, impõe-se citar dois nomes fundamentais na história do conto (a partir da década de 80), ainda que não directamente inseridos na tradição vitoriana: A. Tchekov e Henry James. O primeiro constitui um ponto de referência fundamental para toda a geração moderna, tendo exercido uma enorme

influência em Inglaterra, onde, a partir de 1903 a maior parte da sua obra foi traduzida²³. Katherine Mansfield é uma das primeiras escritoras a testemunhar esta influência, da qual falaremos mais detalhadamente no momento oportuno. Henry James é um dos pioneiros no uso de técnicas inovadoras, como o monólogo interior, a multiplicidade de pontos de vista ou a ausência de intriga, que aplicou tanto em romances como em contos.

Uma das consequências do progresso do conto ao longo do século XIX foi, como já referimos, o nascer de uma corrente de análise crítica que veio, acima de tudo, levantar questões até aí nunca exploradas, como por exemplo, a da definição do género, dos seus limites e características essenciais. Esta produção de material crítico, afluída pelos românticos alemães, iniciada com E. A. Poe e desenvolvida ao longo do século XX, tem apenas um ponto em comum: nenhum dos seus autores consegue definir o género de uma forma tão clara e exacta que possa abranger todos os contos, até porque não existe uniformidade nos pressupostos estéticos, nos critérios de análise nem na metodologia a aplicar. Valerá a pena referir alguns dos autores e tendências mais significativos.

As primeiras tentativas de definição teórica do género são formuladas na Alemanha no início do século XIX a propósito da "novelle", forma distinta de conto, mas que pode ser encarada como predecessora deste no referido século. Friedrich Schlegel, nos estudos sobre Boccaccio, sugere uma estética da "novelle", na qual esta é encarada como "apresentação de um espírito e de uma percepção subjectivas de maneira simbólica e indirecta". Esta visão valoriza a forma como o autor conta a história em detrimento da intriga da narrativa:

Ich behaupte, die Novelle ist sehr geeignet, eine subjektive Stimmung und Ansicht, und zwar die tiefsten und eigentümlichsten derselben indirekt und gleichsam sinnbildlich darzustellen. (...)

Es ist die Novelle eine Anekdote, eine noch unbekannte Geschichte, so erzählt, wie man sie in Gesellschaft erzählen würde, eine Geschichte, die an und für sich schon einzeln interessieren können muss, ohne irgend auf den Zusammenhang der Nationen, oder der Zeiten, oder auch auf die Fortschritte der Menschheit und das Verhältnis zur Bildung derselben zu sehen. Eine Geschichte also, die streng genommen, nicht zur Geschichte gehört, und die Anlage zur Ironie schon in der Geburtsstunde mit auf die Welt bringt. Da sie interessieren soll, so muss sie in ihrer Form irgendetwas enthalten, was vielen merkwürdig oder lieb sein zu können verspricht. Die Kunst des Erzählens darf nur etwas höher steigen, so wird der Erzähler sie entweder dadurch zu zeigen suchen, dass er mit einem angenehmen Nichts, mit einer Anekdote, die, genau genommen, auch nicht einmal eine Anekdote wäre, täuschend zu unterhalten und dass, was im Ganzen ein Nichts ist, dennoch durch die Fülle seiner Kunst so reichlich zu schmücken weiss, dass wir uns willig täuschen, ja wohl gar ernstlich dafür interessieren lassen.²⁴

A. W. Schlegel sustenta que para escrever uma boa "novelle" é necessário ter em conta a brevidade e concentrar-se no extraordinário e no invulgar. Ludwig Tieck reafirma a noção de focalização num incidente singular, acrescentando que a acção deve incluir um ponto de viragem ("Wendepunkt"):

[Die Novelle] einen grossen oder kleinern Vorfall in's hellste Licht stelle, der, so leicht er sich ereignen kann, doch wunderbar, vielleicht einzig ist. Diese Wendung der Geschichte, dieser Punkt, von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt, wird sich der Phantasie des Lesers um so fester einprägen, als die Sache, selbst im Wunderbaren, unter andern Umständen wieder alltäglich sein könnte. (...)

Bizarr, eigensinnig, phantastisch, leicht witzig, geschwätzig und sich ganz in Darstellung auch von Nebensachen verlierend, tragisch wie Komisch, tiefsinnig und neckisch, alle diese Farben und Charaktere lässt die ächte Novelle zu, nur wird sie immer jenen sonderbaren auffallenden Wendepunkt haben, der sie von allen andern Gattungen der Erzählung unterscheidet.²⁵

Edgar Allan Poe é, sem dúvida, o ponto de referência de toda a crítica do conto em língua inglesa. Na revisão à obra Twice-Told Tales de Hawthorne (1847) apresenta como traço essencial do género "a unidade de efeito ou impressão"²⁶, conseguida através da convergência de toda a narrativa num único sentido, e de uma certa "duração ou repetição de objectivos", que corresponde a uma ou duas horas de leitura. Diz Poe:

The tale proper, affords unquestionably the fairest field for the exercise of the loftiest talent, which can be afforded by the wide domains of mere prose. (...)

Having conceived, with deliberate care a certain unique or single effect to be wrought out, he then invents such incidents - he then combines such events as may best aid him in establishing this preconceived effect. If this very initial sentence tend not to the outbringing of this effect, then he has failed in his first step. In the whole composition there should be no word written, of which the tendency, direct or indirect is not to the one pre-established design. (...)

But the true originality - true in respect of its purposes - is that which, in bringing out the half-formed, the reluctant, or the unexpressed fancies of mankind, or in exciting the more delicate pulses of the heart's passion, or in giving birth to some universal sentiment or instinct in embryo, thus combines with the pleasurable effect of apparent novelty, a real egoistic delight.²⁷

A concentração afecta necessariamente a extensão do texto que não deve ser demasiado longo nem demasiado breve. Outros aspectos importantes das apreciações críticas de Poe são a elevação do conto ao nível de outros géneros já consagrados, as referências ao tom e à participação do leitor que, perante um texto realmente original, sentirá o prazer da criação em conjunto com o escritor. As noções de "unidade de efeito" e "totalidade de impressão" foram adaptadas a partir dos conceitos de "Einheit der Interesse" e "Gesammt Eindruck" de A. W. Schlegel, que, tal como Hoffmann, parece ter influenciado Poe de forma significativa na área da teoria crítica²⁸.

Tchekov e Henry James mantêm-se na mesma linha de Poe. O primeiro fala da necessidade do escritor se libertar da sua subjectividade, do valor da participação do imaginário do leitor e acentua sobretudo a importância da brevidade e pertinência nas descrições, a necessidade de escrever de um modo "compacto"²⁹, "removendo da peça o que é inútil"³⁰ e deixando apenas os traços fundamentais. James, em notas sobre "The Real Thing", afirma que o ponto de partida deve ser uma ideia, uma imagem ou a ilustração de algo e sublinha a concisão (que de resto não praticou) e intensidade do conto:

Make it tremendously succinct - with a very short pulse or rhythm and the closest selection of detail - in other words summarize intensely and keep down the lateral development. It should be a little gem of bright, quick, vivid form.³¹

Em 1901 Brander Matthews, para além de reforçar as noções apresentadas por Poe sobre a "unidade de impressão", o efeito de "totalidade" e a importância da

"compressão"³² acrescentando às qualidades do autor de contos, a originalidade, o talento e a fantasia, vem levantar questões que serão muito discutidas nas décadas seguintes como a da distinção entre romance e conto³³, a da designação do conto e da sua classificação como género e a da presença de uma intriga ("plot") ou acção como condição indispensável para a construção do conto. Distingue *short-story*, situando-a num "alto e difícil departamento da ficção", do "conto que é meramente curto" e que pode ser escrito por qualquer pessoa instruída. Referirá, mais adiante, a falta de designação própria (e por isso o hífen), na língua inglesa para um dos géneros literários que considera definidos com maior nitidez.

Na Rússia, os formalistas (c. 1914/30) contribuíram de forma importante para a crítica do conto: reflectiram sobre o género literário procurando fazer distinções e concebendo-o como uma entidade sujeita a evolução, cujas transformações adquirem sentido em função do seu enquadramento no sistema literário geral e na relação deste com o sistema social e defenderam, em consequência, uma classificação historicamente descritiva dos géneros, sujeitos a modificações, mutações, desenvolvimentos ou regressões (B. Eikhenbaum e Y. Tynianov); redefiniram a arte como um processo de "desfamiliarização" ou de "tornar estranho" o real, cujas técnicas implicam um renovar da percepção e se aplicam essencialmente ao conto (V. Shklovsky); reavivaram o velho conceito de coerência, integridade e unidade da obra de arte, acentuando o seu monocentrismo (todos os motivos da narrativa apontam para um motivo único - o central, que os atrai como um magneto); fizeram propostas de análise narrativa³⁴.

Entretanto, na tradição crítica de língua inglesa, a década de quarenta afirmava definitivamente uma nova estética - a modernista - que, através de autores como Joseph Frank ("Spatial Form in Modern Literature" - 1945) e A. L. Bader, vem apresentar a narrativa como uma estrutura cujos elementos são concebidos espacialmente e

apresentados de forma elíptica. A influência deste factor na crítica do conto é bem visível no representativo artigo de Bader³⁵, em que se defende que o conto moderno mantém uma estrutura narrativa semelhante à do conto tradicional, residindo a diferença entre ambos sobretudo na técnica utilizada. Voltaremos à questão da intriga ou da sua ausência mais adiante, pois ela constitui um dos vectores de análise deste trabalho.

Na mesma linha de opinião segue o artigo de Bonaro Overstreet - "Little Story, What Now?"³⁶. O crítico afirma, distanciando porventura de forma demasiado rápida o século XIX do XX, que o conto moderno é um reflexo das dificuldades e angústias do homem da sua época:

The nineteenth century story-teller was a master of plot. His twentieth-century fellow, seeing that life was not made up of neatly parcelled collections of incidents, took his rebel stand: let his stream-of-consciousness dictate his words. The nineteenth-century writer - for reasons of common faith - wrought happy endings even out of situations that seemed logically to promise little happiness. The twentieth-century writer for reasons of common cynicism - first turned to the unhappy and abnormal.³⁷

Em 1958 Norman Friedman escreve o artigo "What Makes a Short Story Short?"³⁸ que nos traz pela primeira vez uma análise objectiva e detalhada do funcionamento do conto e da relação da sua extensão com outras "variáveis independentes" como o ponto de vista e a acção incluindo tudo o que esta envolve: o grau de mudança efectuado ("acções estáticas e dinâmicas"), o seu nível de complexidade e a flexibilidade na selecção do material ("compressão ou extensão da narrativa").

Na década de sessenta, distinguir romance de conto continua a ser a preocupação de escritores como Frank O'Connor e Elizabeth Bowen. Em The Lonely Voice (1963), O'Connor associa o conto às sociedades mais fechadas e aos seus grupos mais marginais e isolados e declara que "no essencial, a diferença entre conto e romance não está na extensão": "One can put this crudely by saying that the form of the novel is given by the

length; in the short story the length is given by the form. There is simply no criterion of the length of a short story other than that provided by the material itself"³⁹. Elizabeth Bowen afirma: "the short story is at advantage over the novel, and can claim its nearer kinship to poetry, because it must be more concentrated, can be more visionary, and is not weighed down by facts, explanation, or analysis"⁴⁰. O seu parentesco com a poesia lírica afirma-se pela utilização da "susceptibility to experience"⁴¹ única em cada escritor.

A década de setenta traz-nos duas obras importantes na história da crítica do conto, uma pela multiplicidade de pontos de vista que inclui, outra pela análise aprofundada do discurso narrativo que propõe. Ian Reid, no volume de divulgação já citado - The Short Story, consegue, de uma forma equilibrada, sucinta e objectiva, trazer a lume grande parte dos problemas que o conto levanta, abrangendo as vertentes temporal e espacial. Isto significa que, quer esteja a falar da definição e extensão do conto, do seu crescimento como género, das formas dele tributárias, das formas mistas ou das qualidades essenciais do conto modernista, Reid toma sempre em consideração a diversidade das literaturas nacionais e os exemplos mais primitivos e clássicos da narrativa curta. Gerald Prince, com a obra A Grammar of Stories - An Introduction⁴², procura, como diz no início, mostrar que existe um número finito de regras explícitas, responsáveis pela estrutura dos contos reconhecidos como tal, seguindo as primeiras versões da gramática generativa desenvolvida por Chomsky. O autor começa por descrever os aspectos da narrativa mínima ("minimal story") e ao longo da obra procura mostrar a existência de uma estrutura em narrativas mais complexas como a "kernel simple story" ou a "complex story".

Os anos oitenta trouxeram finalmente um grupo de teóricos dedicados à área do conto. Um dos mais importantes continua a ser Norman Friedman. No artigo "Recent

Short Story Theories: Problems in Definition"⁴³, Friedman faz um balanço crítico da teorização mais recente sobre o conto; começa por referir a necessidade de definir o género, voltando a defender o estabelecimento de uma multiplicidade de combinações variantes, aplicáveis aos diferentes tipos de conto; em seguida, faz a apreciação das teorias apresentadas por vários autores sobre o conto, considerando-as limitadas devido à utilização de uma única variante ou ponto de referência para a definição de um género tão complexo. Termina, expondo resumidamente a sua própria visão, que consideramos fundamental, tanto pela lucidez de raciocínio como pela dilucidação da relação estabelecida entre conto, modernismo e epifania a que aludiremos mais detalhadamente no capítulo seguinte:

We cannot either logically or empirically specify that the short story, because of its shortness, deals with epiphanic sorts of actions, or with human experience at the boundary, or with arrivals and/or departures, or with romance more than realism. Nor can we specify that it deals with certain sorts of themes or that it embodies a certain kind of life-vision. We cannot even specify, as our reader-response critics are attempting to do, that it has a certain effect upon the reader because of its shortness, for it does, after all, share this trait with other forms as well - the long lyric poem, for example and the essay. We must be prepared to recognize the wide variety of possibilities that can fall under the heading of short fictional narrative in prose, and we must be careful to distinguish among features which are exclusive to the form, features which are independent of the form, and those which are accidental and historically conditioned. Thus, we can talk about the characteristics of biblical short narrative, for example, or of the modern short story as opposed to the premodern story, or about the epiphanic story, or of the differences that the imminence of the end makes, and so on, but we cannot logically and empirically use such characteristics as defining traits of the short story as a genre.⁴⁴

Ao estabelecer este enquadramento teórico, que utilizaremos como ponto de referência para o nosso estudo do conto epifânico, Friedman coloca-se num ângulo de visão muito mais amplo que outros críticos, sem prejuízo das contribuições de qualquer deles.

Uma das mais relevantes é a de Suzanne Ferguson no artigo "Defining the Short Story: Impressionism and Form"⁴⁵, que, sendo embora pouco conclusivo em relação à definição do conto em sentido lato, traz pistas importantes para o estudo do conto

modernista e nomeadamente do conto epifânico, de que este estudo se ocupa. A autora considera que "o conto moderno é mais uma manifestação de impressionismo do que um género", porque apesar de o romance e o conto terem sido afectados pelas mesmas modificações técnicas no final do século XIX, estas são mais evidentes no conto devido à sua brevidade, o que o torna aparentemente mais distante do modelo anterior do género. Em seguida, Ferguson analisa as principais características formais comuns ao conto e ao romance modernos: (1)- limitação e valorização do ponto de vista; (2)- ênfase na apresentação da sensação e da experiência interior; (3)- apagamento ou transformação de vários elementos da intriga tradicional; (4)- tendência para a utilização da metáfora e da metonímia na apresentação de acontecimentos e realidades; (5)- rejeição da ordenação cronológica do tempo; (6)- economia formal e estilística e (7) primazia do estilo. Na análise que faz do ponto três refere a existência de dois métodos básicos de apagamento: "aquele em que os elementos são simplesmente omitidos (...) - intriga elíptica, e aquele em que acontecimentos inesperados ou dissonantes substituem os elementos omitidos (...) - intriga metafórica". Este tipo de intriga tende a "desvalorizar a sequência temporal e a cadeia causa-efeito" (ponto 5), o que se relaciona intimamente, segundo Ferguson, com a utilização da epifania como técnica estrutural da narrativa. Embora reconhecendo que esta noção remonta, no campo literário, pelo menos a Wordsworth, a autora afirma que ela se tornou característica da ficção moderna, sendo frequentemente apresentada com exclusividade no conto.

Para além da "diferente distribuição e proporção dos elementos narrativos", o que levou à distinção entre o conto e o romance foi, segundo Ferguson, uma questão de prestígio. Ao apagar os elementos tradicionais da intriga, enfatizando o estilo e a técnica narrativa, o conto exige maior atenção do leitor e tende mais a ser apreciado pelo crítico. Aquele deverá ser capaz de reconhecer na trama das técnicas e formas

modernistas um "tema" dominante, assente em parâmetros de validade discutível ou por vezes na indeterminação, sugerido através do ambiente ou da linguagem figurativa:

In realistic literature, the interplay of character and action in the plot is the primary vector of theme. In the modern, impressionist short story, in which plot is frequently suppressed, in which characterization is often achieved by having the characters perceive something or somebody "other" rather than acting or being themselves described by an implied author, in which setting may displace event, and in which the very sentence structures of figurative language may imply relationships not otherwise expressed, the reader's ability to recognize a theme is paramount to their acceptance of the work as belonging to the genre "story". (...) The moral is no longer an easily abstractable truism verified by an implied author, but a complex and hardly won proposition whose validity remains conditional and implicit, unconfirmed by the authorial voice, giving the story both 'unity of effect' and a certain vagueness or mystery.⁴⁶

Em artigo posterior - "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres"⁴⁷, Ferguson começa por falar do prestígio dos géneros (que considera influenciado pelas tecnologias), declarando que a ficção curta sempre foi um género artístico. Recorda, para o provar, estudos feitos sobre técnicas "modernas" já usadas no Renascimento, como por exemplo o realismo dos pormenores ou o uso de conversação coloquial e acentua a importância da recepção do conto como género: "Techniques do develop and change, come into and go out of artistic fashion, and the modern short story is clearly different from earlier short fiction. But that is because it now appeals, in subject and style, to our modern taste, rather than because it has somehow radically changed in form. What has changed most is the reception of the short story as a genre"⁴⁸. Depois desta introdução, Ferguson passa a comentar o desenvolvimento do conto em Inglaterra a partir do século XIV e a sua relação com as questões sociais. No que diz respeito ao conto modernista, a autora considera que foi o aspecto artístico que o levou a ganhar um lugar mais destacado do que aquele que tivera ao longo do século XIX, na hierarquia de géneros. Para isso terá contribuído "o toque misterioso", em parte herdado das narrativas da segunda metade do século ("novel of sensation"), o facto de "ser escrito num código de convenções estilísticas e genéricas que só os iniciados na arte moderna

conseguem decifrar" e "a aceitação por parte das audiências da fragmentação, como um modelo exacto do mundo, focalizando concomitantemente o 'ser' em detrimento do 'tornar-se' "⁴⁹.

Outro dos autores dos anos oitenta cujo artigo "Towards a Theory of the Short Story"⁵⁰ toca de forma bastante abrangente temas essenciais ao desenvolvimento da tradição do conto é János Szávai. Apresenta a anedota oral ou o narrar de uma história como o ponto de partida da evolução do conto e o Decameron como um modelo fundamental, "o arquétipo do conto moderno"⁵¹, que serviu de base a alguns teóricos do romantismo alemão para estabelecerem critérios inovadores na apreciação do género. Na secção em que procura distinguir entre conto e romance ("a escolha do tema e do sistema de composição são os pontos essenciais de distinção (...) o romance é o género do tempo ou melhor do espaço de tempo, o conto é o de um instante, o instante de mudança decisiva"), Szávai volta a acentuar a contribuição dos teóricos do romantismo alemão, atribuindo a área da apresentação geral ao romance e a da apresentação fragmentária ao conto, e acrescenta-lhe a contribuição dos formalistas russos. Procede ainda a uma descrição dos vários tipos de conto e tece algumas considerações sobre os problemas de interpretação, relacionando-os com o processo de recepção e acentuando o particularismo de cada obra e a necessidade de utilizar métodos de análise que se adequem aos respectivos princípios organizativos.

Uma das contribuições mais valiosas para a crítica do conto é a de Austin M. Wright, que começou a trabalhar nesta área em 1961 e desenvolve, na década de oitenta, a sua reflexão sobre a necessidade de estabelecer critérios abrangentes na definição do género e sobre a questão da resistência ou recalcitrância ("recalcitrance"). Em relação ao primeiro aspecto, o autor defende o valor da distinção, já apresentada por Todorov⁵², entre género teórico (que é determinado dedutivamente) e género histórico (descoberto

através da indução), e propõe uma definição que descreva um conjunto de características, ao invés de uma categoria de obras, utilizando como frase operativa a expressão "tender para" ("tends to" - "the short story tends to be or do this or that")⁵³. A resistência ou recalcitrância é definida por Wright como a presença, em todas as obras de ficção, de "duas forças opostas - a que procura delinear uma forma e a que resiste a esse acto"⁵⁴ e tem como resultado, o "debater-se do leitor entre a visão de uma unidade eventual e potencial e as obstruções a essa visão"⁵⁵. Este conceito é referido pelos críticos contemporâneos como "descontinuidade" ou "ruptura"⁵⁶ existindo muitos aspectos do conto que funcionam claramente como "resistência":

What Eudora Welty calls 'mystery' in the short story is a sign of recalcitrance at the level of the fictional world. What functional critics, including me, have called a technique of 'leaving things to inference', and justified as giving a more vivid or 'dramatic' effect to the mimesis, acquires a more profound aesthetic significance when seen also as recalcitrance. The lyric short story is recalcitrant in its rejection of overt action. The open-ended story, instead of being formless, as the term would suggest, is recalcitrant in its rejection of conventional beginnings and ends, resolved by subtler notions of form. The concept of recalcitrance gives another dimension to the impact of epiphanies and discovery stories.⁵⁷

Na segunda parte do artigo, o autor apresenta dois tipos de recalcitrância no conto: "uma recalcitrância geral, comum a todas as obras de pequena extensão, que se manifesta na intensidade de pormenores que essa extensão confere"⁵⁸ a que Wright chama "recalcitrância interior" e a "recalcitrância final" em que o efeito de pequenez está concentrado no final. Neste tipo de resistência, característico de muitos dos melhores contos do século XX, o final apresenta um novo desafio ao leitor, só resolvido por reflexão posterior. Como modelo familiar para este tipo de resistência ou recalcitrância o autor refere a epifania de Joyce. Em seguida distingue cinco tipos de recalcitrância final, que não são exaustivos e se tornaram evidentes neste século: 1º. resistência mimética, em que o conto termina numa contradição não resolvida ao nível da personagem ou acção; 2º. corresponde ao tipo do conto epifânico, no qual o

momento ou acontecimento finais parecem ser uma explicação do que aconteceu anteriormente, sendo na realidade incapazes de o explicar, pelo que o leitor tem de tirar as suas próprias conclusões; 3º. a explicação que não explica é suprimida, sendo o leitor por vezes confrontado com uma justaposição de materiais na aparência sem relação; 4º. recalcitrância simbólica, em que o final deixa por explicar o sentido de um esquema simbólico evidente (embora este tipo de recalcitrância não seja característico do conto moderno); 5º. descontinuidade modal, em que a resistência é produzida por uma contradição no "modo ficcional" da obra - os pressupostos primários dos quais depende a coerência do mundo ficcional. Wright conclui afirmando que esta técnica não define o conto moderno, mas dá-nos a medida do seu "estado de saúde".

Noções muito próximas destas são apresentadas por Thomas Leitch no artigo "The Debunking Rhythm of the American Short Story"⁵⁹, no qual se afirma que o aspecto estrutural característico do conto americano é o ritmo de frustração de expectativas ("debunking rhythm"). Isto significa que a estrutura destes contos se baseia no processo de desfazer ou desmontar a noção de identidade pessoal atacando os pressupostos em que ela se apoia e lançando-lhe um desafio sem saídas. Estes ataques à concepção de um eu nuclear são mais frequentes no discurso modernista e no conto, o que levou a "estabelecer padrões formais, cruciais no desenvolvimento do romance moderno", dos quais "o mais importante é o ritmo de frustração de expectativas caracterizado pela antítese conceptualmente insolúvel"⁶⁰.

Charles May é, nesta área, uma das vozes mais conceituadas, que não podemos deixar de referir, quer devido à apresentação, em 1969, da importante colectânea Short Story Theories, quer pela especificidade da sua abordagem do conto. Esta é apresentada pela primeira vez no controverso artigo de 1976 "The Unique Effect of the Short Story: a Reconsideration and an Example" e desenvolvida no artigo de 1984 "The Nature of

Knowledge in Short Fiction"⁶¹. May começa por afirmar que o conto é a primeira forma natural de comunicação narrativa, na qual a natureza e o eu se encontravam unidos aos olhos do homem primitivo. "O conto é curto precisamente devido ao tipo de experiência ou realidade nele incorporadas, e este tipo de experiência reflecte um modo de conhecimento que difere essencialmente do tipo de conhecimento que encontramos no romance"⁶². A ficção longa estabelece a supremacia da "experiência", enquanto a ficção curta estabelece a primazia de "uma experiência". A área de pesquisa do conto é a realidade imaterial do eu, na sua relação com realidades eternas e não temporais, o "mundo primitivo e antisocial do inconsciente"⁶³ e o seu material de análise não são os costumes, mas os sonhos. Por isso o conto é mítico e espiritual, intuitivo e lírico, procura "desfamiliarizar" o dia-a-dia e surge do encontro do homem com o sagrado ou com o absurdo. Em seguida, May declara que o seu objectivo é tentar clarificar uma dualidade básica existente no modo de conhecer o mundo e o homem, manifesta no conto e no romance. Esta dualidade, baseada nos estudos do psicólogo Arthur Deikman, alia os modos de experiência "acção" e "automatização" ao romance em oposição aos modos "receptivo" e "desautomatização" associados ao conto. Descritos por Cassirer como pensamento mítico, estes modos de experiência são caracterizados pela "compressão intensiva" ou uma "focalização intensa", muito bem ilustrada no conto. Esta associação do conto à experiência do sagrado e à percepção mítica, encontra parte das suas raízes no Romantismo, sendo assumida na área da crítica literária pelos estudos dos Formalistas Russos. Por fim, May acentua o relativismo da questão da verdade ou falsidade da obra em relação à realidade. Se encarmos esta como o conjunto das nossas experiências diárias, o conto não é realista nem natural; se sentirmos a existência de uma outra realidade para além dessa, mais autêntica e mais profunda, mas que nos escapa ao tentarmos compreendê-la através das nossas categorias, então o conto está

muito mais próximo da verdadeira realidade. Uma das frases finais do artigo de 76 ilustra com clareza esta noção: "Like the lyric, the short story keeps its connection with myth. It does not express the logical truth of abstract ideas as the novel often does, but rather the immediate truth of intuition, emotion and dreams"⁶⁴.

Como se pode ver, na década de oitenta, os críticos referidos admitem a existência de uma relação entre a evolução do género, a segunda metade do século XIX e o período modernista, descrevendo a epifania como uma das suas técnicas de uso preferencial neste último. No entanto, existem desde o início da história da crítica do conto, posições radicais a este respeito; mais recentemente alguns autores estabelecem uma dicotomia entre contos com intriga e contos em que esta está ausente (Eileen Baldeshwiler, Clare Hanson) e outros definem o conto através da epifania (Nadine Gordimer e John Wain).

Eileen Baldeshwiler considera que existem dois grandes grupos de narrativas - um mais extenso que denomina por "épico" e outro mais pequeno a que chama "lírico":

The larger group of narratives is marked by external action developed "syllogistically" through characters fabricated mainly to forward plot, culminating in a decisive ending that sometimes affords a universal insight, and expressed in the serviceably inconspicuous language of prose realism. The other segment of stories concentrates on internal changes, moods and feelings, utilizing a variety of structural patterns depending on the shape of the emotion itself, relies for the most part on the open ending, and is expressed in the condensed evocative, often figured language of the poem.⁶⁵

Clare Hanson afirma que a distinção básica a fazer no conto é entre as obras que "ênfatizam essencialmente a intriga e aquelas em que a intriga está subordinada à psicologia e ao tom"⁶⁶. O primeiro tipo é "o que está mais intimamente ligado ao conto oral tradicional" ("tale"), datando a sua forma escrita de Boccaccio e Chaucer. "Neste tipo de conto, o tema é a situação, relacionada com a resposta de um ser humano 'típico', e o seu efeito depende de um consenso fundamental entre leitor e escritor. "A ficção sem intriga ocupa-se das probabilidades humanas (...) e tende a revelar essa qualidade

do maravilhoso que se esconde sob o mundano, obscurecida pelo hábito ou pela incapacidade de percepção". Este tipo de ficção vive com frequência de um realismo subjectivo, "que muito deve às estratégias da poesia simbolista", como por exemplo a "apresentação de pormenores do ambiente ou da cena concebidos conscientemente como 'objectivos correlativos' de estados de espírito abstractos ou sentimentos"⁶⁷.

Na mesma linha Clare Hanson defende que o conto modernista enfatiza um momento único de experiência significativa ou intensa, "sendo a 'epifania' ou 'momento resplandecente', a essência estrutural do conto modernista". Segundo Hanson, o "conto é uma forma claramente adequada à apresentação de um único incidente, com um 'momento significativo' central"⁶⁸, sendo o interesse por esta técnica o factor que levou à popularidade do género no período modernista. A relação muito particular do conto com o tempo determina a sua estrutura, tema, caracterização de personagens e linguagem. O pequeno incidente que o conto foca é "uma metáfora da vida em geral, um instantâneo fotográfico tirado num momento representativo"⁶⁹. As personagens são apresentadas apenas através dos seus traços essenciais por meio de alusão ou de metáfora. O conto tende para o simbolismo, tanto na relação com o tempo (o acontecimento central representa a vida), como na composição das personagens, como veremos no capítulo II.2.

Uma das autoras que define o conto em função da epifania, ou, mais correctamente, em função de um "flash" momentâneo que dá acesso a uma parte da verdade, é, como referimos, a escritora Nadine Gordimer. Transcrevemos alguns dos excertos mais citados do seu texto:

Short-story writers see by the light of the flash; theirs is the art of the only thing one can be sure of - the present moment.(...) A discrete moment of truth is aimed at - not the moment of truth, because the short story doesn't deal in cumulatives.(...)

The short story is a fragmented and restless form, a matter of hit or miss, and it is perhaps for this reason, that it suits modern consciousness - which seems best

expressed as flashes of fearful insight alternating with near-hypnotic states of indifference.⁷⁰

John Wain expressa uma opinião muito semelhante no artigo de 1984 “Remarks on the Short-Story”⁷¹: “The short story (...) deals with a moment of perception, very much what Joyce called an epiphany. It deals with a moment of perception. It deals with a moment of realization”⁷².

Neste âmbito, um dos aspectos mais assinalados pela crítica do conto é a sua ligação ou parentesco com a lírica. Autores como Brander Matthews (“[The short story is] as individual as lyric itself and as various”⁷³), Nadine Gordimer (“[It is] a highly specialized and skillful form, closer to poetry”⁷⁴), Thomas A. Gullason (“Most modern short story writers are agreed that their medium is closer to poetry than to a novel”⁷⁵) ou Elizabeth Bowen (“The short story is linked with poetry...[in that] the susceptibility [to experience] is the experience”⁷⁶) mencionam a proximidade dos dois géneros e outros como Eileen Baldeshwiler estudam mesmo a relação em profundidade, como já referimos.

A questão da natureza das relações da epifania e da intriga com o conto modernista, central na definição do ponto de partida do estudo que nos propomos fazer, é também abordada por James Cooper Lawrence, que, no artigo “A Theory of the Short Story”⁷⁷, defende que o conto dos séculos XIX e XX não é uma forma nova de literatura, mas sim o tipo literário elementar, cujas características essenciais se mantiveram inalteráveis ao longo do tempo, sendo as características fundamentais dos melhores contos de hoje as mesmas que definiram os melhores contos de todas as épocas. Os contos orientados para o efeito (“effect stories”) sublinhado por Poe existem nas literaturas mais primitivas, tendo a sua importância sido enfatizada com o desenvolvimento de periódicos e jornais. Se os contos modernos revelam, em alguns

casos, uma maior compressão e uma atmosfera mais realista, isso deve-se à superioridade verbal do escritor de hoje, a par com o desenvolvimento geral do conhecimento das palavras e da capacidade de as usar. Estas observações são corroboradas por A. L. Bader em "The Structure of the Modern Short Story" e por Thomas A. Gullason em "The Short Story: Revision and Renewal"⁷⁸.

Bader procura demonstrar que o conto modernista possui uma estrutura e que aquilo que é muitas vezes encarado como falta desta componente é apenas o resultado de técnicas diversas. O conflito, elemento sempre presente na vida, pode ser apresentado no mundo exterior ou no interior do espírito e o método através do qual ele é desenvolvido pode variar consoante os objectivos do escritor. Estes contos continuam a apresentar a estrutura tradicional de conflito, acção e resolução, embora estes elementos sejam veiculados através de técnicas diferentes. Uma delas é a delimitação rigorosa do tema, através da focalização num momento curto de tempo ou numa área de acção restrita, de modo a explorá-las mais profundamente, outra o método da obliquidade. Este parece ter origem tanto numa necessidade moderna de subtilidade como no seu "ideal realista" e caracteriza-se pela técnica de sugerir, insinuar, subentender, sem afirmar directa ou abertamente. T. Gullason procura demonstrar, através da análise breve de alguns contos e do artigo de 1958 de Friedman, que o termo "estático" não se aplica com justiça aos contos modernos, que apenas transmitem de uma outra forma a mudança e o movimento.

É nesta linha de pensamento que podemos enquadrar o livro de Dominic Head - The Modernist Short Story - a Study in Theory and Practice⁷⁹, com que encerraremos a resenha crítica iniciada e cujas teses centrais passamos a apresentar.

Dominic Head defende duas ideias chave relacionadas entre si: o conto deve ser considerado como um género crucial na revolução modernista da literatura⁸⁰ e isso

deve-se aos conflitos formais e dissonâncias que apresenta, sendo estas técnicas "desunificadoras" ("disunifying") aspectos essenciais dos seus efeitos literários. Assim, o autor procura "estudar e interpretar os efeitos desunificadores da elipse e da ambiguidade, mostrando como este tipo de ruptura estabelece uma ligação entre texto e contexto"⁸¹ e apresenta tais elementos como determinantes no modernismo: The short story encapsulates the essence of literary modernism, and has an enduring ability to capture the episodic nature of twentieth-century experience.⁸²

A relação acentua-se também no aspecto estético, uma vez que se pode fazer corresponder a ênfase atribuída pelo conto ao artifício literário, à preocupação modernista de inovação formal. Outras coincidências podem ser assinaladas: a compressão temporal procurada pelos modernistas e a sua dependência do simbolismo encontra paralelo no conto, na limitação a um episódio específico e na obliquidade, através da imagem e do símbolo; a análise da personalidade, tendo em consideração especialmente o eu desumanizado e fragmentado, encontra paralelo na autonomia das personagens e no distanciamento do autor do conto, podendo conduzir ao paradoxo e à ambiguidade.

Segundo Head, muitos são os críticos que assinalam a existência de contradições, elementos dissonantes ou paradoxos no conto, não existindo, no entanto um estudo sobre o significado e a função desta característica. Diz o autor:

The premise of this chapter has been that the literary effects generated in modernist stories derive from a tension between formal convention and formal disruption, and that this paradoxical dual essence has been recognized, but not adequately theorized in existing short story theory.⁸³

Para fazer uma abordagem adequada desta questão, Head defende a utilização do conceito althusseriano de 'autonomia relativa', o que significa encarar o elemento literário em ruptura como "algo que é simultâneamente condicionado por e ao mesmo tempo crítico em relação ao seu contexto ideológico"⁸⁴. A autonomia é relativa porque o

efeito estético (em arte) na sua essência é relativamente autónomo (crítica contextual), mas é simultaneamente delimitado pelos factores ideológicos que lhe estão subjacentes (dependência contextual). A aplicação deste princípio à literatura levar-nos-ia então a centralizar a atenção nos elementos de dissonância ou ruptura de cada texto e na sua capacidade de revelar ou criticar a ideologia sob a qual operam. "A ruptura formal é aqui concebida como o lugar da justificação social da literatura, da sua capacidade de questionar e transformar"⁸⁵.

Em relação à tradicional e redutora dicotomia entre contos com e sem intriga, Head defende que, embora em muitos contos de Joyce, Mansfield e Woolf a intriga não seja enfatizada, isso não significa uma rejeição; pelo contrário, existe uma consciência clara da existência das formas convencionais, que são usadas como ponto de referência e frequentemente tratadas de forma irónica ou alteradas, o que significa que a inovação é atingida através da integração.

Nos capítulos centrais da obra, o autor analisa em cinco escritores, entre os quais James Joyce, Virginia Woolf e Katherine Mansfield, as afinidades existentes entre a ruptura modernista e o conto. Não sendo objectivo deste estudo a análise de contextos sociais ou ideológicos, a investigação de Head constitui uma contribuição muito pertinente pelo acentuar da importância da noção de ruptura, dualidade ou ambiguidade em relação com a epifania.

Esta é analisada no capítulo sobre J. Joyce, intitulado "The Non-Epiphany Principle" e é encarada não como um momento revelador de uma verdade essencial, mas sim como uma forma de apresentar uma variedade de forças, problemática em si mesma, constituindo uma subversão do próprio conceito.

"O desafio ao conceito de conto unificado"⁸⁶ tem sequência no capítulo sobre Woolf. Neste, os contos da autora são analisados como ilustrações práticas das suas

ideias inovadoras sobre ficção, como por exemplo a apresentação complexa da personagem e o desvalorizar do narrador.

No capítulo sobre Mansfield, o autor analisa a apresentação da personagem e a identidade pessoal ou a sua ambiguidade, que se desenvolve, segundo ele, através da utilização de efeitos técnicos complexos e ambíguos. "The moment of 'epiphany' in Mansfield's stories is a point where different impulses converge and conflict, creating dissonant effects. These points of conflict reveal a complicated view of personality, a stress on impersonal identity, determined by a variety of social forces"⁸⁷.

As interpretações dos contos dos três autores referidos centram-se nos conceitos de "dissonância formal e autonomia relativa", donde resulta a noção de "ruptura", que é utilizada para "expressar uma visão complexa da interacção entre a experiência individual e a organização social"⁸⁸. Um dos conceitos utilizados por D. Head nesta análise é a noção de dialogismo⁸⁹ de Mikhail Bakhtin, que por si mesma envolve um conflito de vozes, e se adequa à preocupação dos modernistas em traduzir ruptura, complexidade narrativa e ambivalência no traçado das personagens.

Na conclusão o autor regista a falta de coerência existente entre a teoria do conto, que continua a acentuar a unidade de efeito e a unidade formal, e o modo como os escritores constroem as narrativas, baseado no paradoxo, na ambiguidade e na fragmentação da identidade pessoal.

No âmbito das metodologias críticas e da teorização técnica, o conto beneficiou, numa fase inicial, dos trabalhos do formalismo russo, do New Criticism e dos estruturalismos sobre a narrativa, e só a partir de setenta surgiram estudos que lhe são exclusivamente dedicados. É o caso da obra de Gerald Prince (1973) já referida, e das obras de Helmut Bonheim - The Narrative Modes - Techniques of the Short Story e de Susan Lohafer e John Gerlach, ambas sobre os finais ("closure") no conto ⁹⁰.

Bonheim baseia o seu trabalho na análise de quatro modos narrativos - descrição, informação, diálogo e comentário, dos seus submodos e utilização no texto narrativo. O estudo é feito a partir de seiscentos contos e trezentos romances, sendo as conclusões, que apresenta como tendências e não como absolutos, tiradas comparativamente em função dos dois géneros. Susan Lohafer, partindo do estudo da unidade frase, analisa o ritmo do conto e a sua evolução para o final ("closure") do ponto de vista da percepção do leitor e da sua compreensão do texto.

Como se pode ver, no campo da teorização sobre o conto e mesmo do desenvolvimento do género, a tradição anglo-saxónica é um ponto de referência reconhecido. Na Alemanha, por exemplo, a maior parte dos estudos teóricos sobre "Kurzgeschichte" reconhecem a importância desta tradição no género, até porque também existem dificuldades perante uma definição que distinga o conto de outras formas narrativas curtas, nomeadamente da "Novelle". Segundo Klaus Doderer⁹¹, um dos estudiosos do conto moderno, o termo "Novelle" foi usado na Alemanha até 1920 para designar tanto a forma mais tradicional que dominou ao longo do século XIX e acerca da qual os Schlegel e Tieck teorizaram, como o tipo mais recente de narrativa curta que se aproxima do "short-story". A designação "Kurzgeschichte" ter-se-á vulgarizado a partir desta data por influência do "short-story" anglo-saxónico, desenvolvendo-se como forma literária por volta de 1945.

As alterações formais que se desenvolvem no conto inglês a partir de 1880 resultam de factores diversos: no aspecto social e económico, como já referimos, existe um ambiente que promove o crescimento de um mercado para a leitura; no campo literário acentuam-se as influências estrangeiras (Balzac, Flaubert, Maupassant, James, Gogol, Turgenev e Tchekov), começam a fazer-se sentir as influências do impressionismo pictórico na literatura e desenvolvem-se técnicas narrativas que

valorizam a apresentação da experiência interior e o sentido individual do tempo, trazendo consequentemente inovações ao nível do tratamento estrutural do texto (por exemplo subjectividade do ponto de vista, apagamento da identidade do narrador). Estas inovações iniciam-se já com T. Hardy e R. Kipling, como Suzanne Ferguson procura demonstrar na sua tese Formal Developments in the English Short Story: 1880- 1910 ⁹².

A expansão da indústria editorial, que principiara a desenhar-se na década de 30, forçou os periódicos literários a tornarem-se mais especializados e inovadores para poderem enfrentar a concorrência dos periódicos populares que proliferavam com sucesso. Nas duas últimas décadas do século XIX encontrávamos dois grupos distintos entre os primeiros periódicos de elite ("coterie magazines"): os que estavam associados ao nacionalismo e imperialismo como The National Observer e The New Review e os que estavam conotados com o simbolismo, o decadentismo e as ideias *avant-garde* como Yellow Book e Savoy ⁹³ editado por Arthur Symons. Yellow Book, editado por Henry Harland, iniciou a publicação em 1894, sendo o texto "The Death of the Lion" de Henry James um dos que serviram para exemplificar as intenções e a orientação do periódico acerca das quais os editores escrevem no primeiro volume: "The aim of The Yellow Book is to depart as far as may be from the bad old traditions of periodical literature, and to provide an Illustrated Magazine which shall be beautiful (...) It will publish no serials; but its complete stories will sometimes run to a considerable length in themselves" ⁹⁴. A publicação não era dirigida à classe média, em relação à qual os escritores elitistas ("coterie writers") se mantinham hostis, no que eram aliás retribuídos pois aquela encarava o periódico como uma expressão da necessidade dos estetas de *épater le bourgeois*. O poema em prosa, o conto e o "sketch" psicológico, associado ao impressionismo, foram formas muito utilizadas pelos escritores ligados a tais periódicos, e que constituem um ponto de partida a nível formal para o desenvolvimento

do conto modernista. O Yellow Book sobreviveu apenas cerca de três anos e o Savoy um ano, mas abriram caminho ao nascimento de periódicos como Rhythm (1911-1913 - concebido por John Middleton Murry como o 'Yellow Book do movimento moderno' e editado em conjunto com Katherine Mansfield), Criterion (1922-1939, editado por T. S. Eliot), ou The London Mercury (1919-1934).

O objectivo dos escritores das décadas de 80 e 90 era " 'expressar tudo até ao último extremo', 'fixar o último matiz subtil' de disposição e sentimento"⁹⁵. O poema em prosa, de raiz baudelairiana, é adoptado por Wilde e por outros autores ligados a Yellow Book, como Hubert Crackanthorpe (Vignettes - 1896) e Richard Le Gallienne de quem citamos o texto que se segue, onde se procura uma concentração de efeitos análoga à da poesia:

It was a March afternoon bitter and gloomy; lamps were already popping alight in a desolate way, and the east wind whistled mournfully through the ribs of the passers-by. A very unflower-like man was dejectedly calling out 'daffadowndillies' close by. The sound of the pretty old word, thus quaintly spoken, brightened the air better than the electric lights which suddenly shot rows of wintry moonlight along the streets.⁹⁶

Estes escritores consideravam a prosa um meio mais amplo e adequado do que a poesia "para a diferenciação do sentimento, a criação de matizes através de reverberações, comparações e graduações na linguagem"⁹⁷. Os títulos das suas colecções de poemas em prosa e "sketches" apontam neste sentido: "Keynotes, Discords, Monochromes, In the Key of Blue"⁹⁸.

O "sketch" psicológico é uma espécie de conto sem intriga, semelhante ao poema em prosa, que apresenta um incidente vulgar, cuja importância reside na revelação de um estado de espírito ou da alteração de sentimentos de uma personagem, transmitidos de forma indirecta ou oblíqua, através de símbolos e imagens. Este tipo de prosa é frequentemente escrito por mulheres, algumas das quais como Evelyn Sharp, George Egerton, Ella D'Arcy e Frances Huntley muito contribuíram para Yellow Book.

O excerto que se segue, da autoria de George Egerton e publicado no primeiro número do periódico, mostra-nos como estes textos preparam o eclodir da técnica do monólogo interior de que falaremos com mais pormenor no capítulo II.2. Aqui, o narrador descreve o processo artístico nas suas variantes:

Delicate inner threads were being spun into a fanciful web that had nothing to do with my outer self.
(...) Recording fleeting impressions with delicate sure brushwork for future use.
(...) As this English river scene flashes by, lines of association form angles in my brain; and the point of each is a dot of light that expands into a background for forgotten canal scenes with green-grey water.⁹⁹

Ella D'Arcy, outra das colaboradoras do Yellow Book, descreve assim a experiência reveladora de uma das suas personagens:

What, then, was the sentiment with which she inspired him? For he was not indifferent to her no, never for one instant could he persuade himself he was indifferent, never for one instant could he banish her from his thoughts. His mind's eye followed her during his hours of absence as pertinaciously as his bodily eye dwelt upon her actual presence. She was the principal object of the universe to him, the centre around which his wheel of life revolved with an appalling fidelity.
What did it mean? What could it mean? he asked himself with anguish.
And the sweat broke out upon his forehead and his hands grew cold, for on a sudden the truth lay there like a written word upon the tablecloth before him. This woman, whom he had taken to himself for better for worse, inspired him with a passion - intense indeed, all masterful, soul-subduing as Love itself - ...But when he understood the terror of his hatred, he laid his head upon his arms and wept, not facile tears like Esther's, but tears wrung out from his agonising, unavailing regret.¹⁰⁰

Para além do tipo de textos referidos, a revista incluía ensaio, poesia e contos relativamente extensos, onde predominava a narrativa psicológica que punha um problema intelectual ou analisava um dilema pessoal. Os finais eram frequentemente pessimistas (ou apresentavam um novo tipo de realismo mais orientado para a análise da interioridade) e a injustiça, a frustração, a miséria, até a morte eram apresentadas sem reboço na sua inevitabilidade. O amor e o matrimónio, por exemplo, dois dos temas tratados com maior frequência e ousadia nos contos, não eram encarados como uma paixão que simplesmente conduz ao altar e a um sacramento respectivamente, mas

como situações complexas, insatisfatórias, muitas vezes desagradáveis nas quais se podiam levantar questões como o adultério, a sedução ou a paternidade ilegítima.

Ao mesmo tempo que se aproximam do monólogo interior, estes autores procuram utilizar nesta técnica uma linguagem mais livre, directa e coloquial, o que dará lugar a pouco e pouco à identificação narrador/autor/personagem (ou ao apagamento do autor e dos seus juízos morais) e à técnica do discurso indirecto livre.

É interessante assinalar que foram os escritores menos famosos que se arriscaram numa via inovadora, menos explorada pelos autores bem sucedidos da época como Stevenson e Kipling, fundamentalmente interessados nas formas tradicionais do conto ou levados nessa direcção por razões comerciais. No entanto, como já referimos em nota a propósito de Hardy e Kipling, muitos dos temas destes autores apontam para o desconhecido, a transgressão, a desordem e a exploração de novas áreas da consciência. Também as inovações estruturais de Kipling o colocam no limiar do modernismo.

Nas conclusões do estudo sobre os antecedentes do conto modernista nas décadas de oitenta e noventa (as chamadas capelinhas - "coterie magazines" e "coterie writers" no original), na tese já referida, Suzanne Ferguson regista a existência de elementos de decadência e elementos de inovação e crescimento tanto no conteúdo como na forma. No que diz respeito à forma, os escritores deste período acusam, segundo a autora, essencialmente a influência de Maupassant (objectividade, economia, ironia), Turgenev (análise interior, simbolismo natural e enfraquecimento da intriga) e James (ponto de vista, falibilidade do narrador, análise interior do pensamento e sentimento). A sua contribuição básica para a estruturação da forma deste género foi o abandono da intriga de acção como base organizativa do conto, a favor da utilização de conflitos e resoluções mais psicológicos e temáticos, do conflito duplo ou da sugestão

implícita, preparando assim a assimilação das técnicas impressionistas de Conrad e Tchekov. Em relação ao conteúdo, a herança mais evidente foi, na nossa opinião, a abordagem aberta de temas até aí considerados tabu como a afirmação de uma identidade e consciência femininas, já distanciadas das convenções vitorianas sobretudo nos aspectos emocional e sentimental, o seu confronto com a supremacia masculina e, por vezes, o percurso da mulher do submundo.

O capítulo IV do estudo de Ferguson é dedicado à primeira década do século XX e à emergência do impressionismo no conto. Ainda que alguns críticos rejeitem a transposição do termo da pintura, cuja influência é decisiva na história da arte, para a literatura, Ferguson afirma que as técnicas são bastante semelhantes: manipulações de luz, cor, perspectiva, disposição das figuras, apresentação de ambientes, redução das dimensões consoante a perspectiva podem ter correspondência na escrita, na disposição estratégica das personagens, na sua descrição através da sugestão ou no sublinhar de uma atmosfera através de um determinado cenário de fundo. O objectivo é levar o observador a ver tanto quanto possível o que o pintor "viu", induzindo-o a partilhar o momento evanescente de visão artística, como referirei mais adiante ou levar o leitor a ver o que o autor "vê", quer directamente, quer através das personagens.

O aparecimento do impressionismo pode ser atribuído, segundo Ferguson, à convergência de diversas contribuições, das quais se podem destacar o impressionismo de Conrad e o impressionismo formal de Tchekov. Em Conrad, encontramos a abordagem vigorosa do problema da percepção, natureza do e confiança no conhecimento, isto é, da falibilidade do narrador; a ênfase no 'mostrar' em detrimento do 'contar', ou seja, o método 'dramático' ou 'cénico' em que o leitor faz a sua própria avaliação; a tendência para encontrar nas figuras e padrões da experiência real reflexos de figuras arquetípicas primitivas e, de modo geral, um movimento duplo de

compromisso com o lado superficial e factual da existência e de abertura à subjectividade (que questiona o significado daquele). Heart of Darkness, por exemplo, escrito por encomenda para o milésimo volume de Blackwood's Magazine, transporta-nos para um clima de dúvida e indeterminação, marcado pela exploração do subconsciente, onde a liberdade individual se afirma tendo como referência a busca de um sentido no meio de um sistema moral selvagem ou ausente. No Prefácio a The Nigger of 'the Narcissus' Conrad descreve o seu ponto de vista em relação à arte do romance:

My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel - it is, before all, to make you see. That - and no more, and it is everything. (...)

To snatch (...) a passing phase of life is only the beginning of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth - disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing moment.¹⁰¹

Com Tchekov, os escritores ingleses aprenderam a mostrar a influência dos fenómenos externos na vida interior dos indivíduos, a utilizar como base das narrativas a 'situação revelada', a descrever todo o tipo de personagens desde as mais humildes às mais abastadas ou cultas, a introduzir elementos grotescos ou imaginários, alterações da realidade que revelam a verdade de forma oblíqua. Dmitrij Tschizewskij faz uma descrição detalhada das técnicas impressionistas na obra de Tchekov:

1. Unklarheit des Gesamtbildes, 2. dagegen Hervortreten der Einzelheiten und Kleinigkeiten. Diese beiden Züge entsprechen etwa der Malerei mit einzelnen Pinselstrichen. Den Inhalt der impressionistischen dichterischen Werke kennzeichnen weitere Züge: 3. Verzicht auf Formulierungen der Gedanken, vor allem, Verzicht auf solche Elemente der 'didaktischen' Dichtung wie der Gebrauch der Sentenzen und Gnomen, die dem Leser die Absicht, die 'Tendenz' des Werkes Übermitteln sollen, 4. dagegen die Schaffung einer 'allgemeinen Stimmung', durch die gegebenenfalls gewisse 'Ergebnisse' der dichterischen Darstellung wenn nicht dem Verstand, so doch dem Gefühl, dem Einfühlungsvermögen des Lesers suggeriert werden. 5. Zu dem Gefühl, des Lesers sprechen aber bestimmte kleine Züge, Stiche, Einzelheiten, Details, die Träger der leisen und leichten Schattierungen, 'Differentialen der Stimmung' sind.¹⁰²

Ford Madox Ford foi o principal teorizador desta tendência no romance. Considerava que o trabalho do autor impressionista deveria ser uma expressão da própria personalidade sem que esta deixasse marcas na obra, uma apresentação sem comentários ("Never comment: state") do que afectou o eu. Esta noção partia de dois pressupostos: a ideia de que o romance deve ter sobre o indivíduo o mesmo efeito que a vida e a de que esta não apresenta narrativas completas e organizadas aos nossos cérebros, mas apenas impressões ("pontos" - como na pintura). Deste modo, a ficção impressionista deveria ser fiel apenas à apreensão do acontecimento, transmitindo as impressões momentâneas causadas e ignorando, se fosse caso disso, a cronologia; no romance deveriam usar-se técnicas que produzissem a "ilusão da realidade" no leitor, como falas curtas e indirectas, informação incompleta, justaposição súbita de cenas ou apresentação da mesma cena vista por diversas personagens. Ao apresentar as suas percepções imediatas num momento determinado, o artista manifestava a própria individualidade, conjugando o objectivo e o subjectivo, o "realismo" e a "expressão do eu". Esta abordagem é determinante no desenvolvimento do conto, nomeadamente no conto epifânico, baseado na revelação de uma verdade a partir das "impressões" da personagem central¹⁰³.

Durante as três décadas que referimos assistiu-se de forma clara à afirmação de novas técnicas cuja transformação, iniciada a partir do romance, veio, num certo sentido a apurar-se no conto, contribuindo assim para a afirmação deste género. A utilização "do ponto de vista interior, das alterações de dimensão em função da perspectiva, do resumo dramatizado e de ambientes simbólicos"¹⁰⁴ abrem o caminho à afirmação do conto modernista, pela concentração de elementos que possibilitam. Quando a

focalização na experiência interior é vista em termos de "pontos de iluminação" ou revelação, o uso da técnica da epifania no conto modernista torna-se inteligível.

Do que foi dito podemos concluir que no final do século XIX floresciam em Inglaterra dois tipos de conto: aquele em que se desenvolvia uma linha de intriga e acção definidas (que, por sua vez, se ramificava em subgéneros como o conto policial e o de ficção científica), cultivado por autores como Stevenson, Kipling e um pouco mais tarde H. G. Wells e Somerset Maugham, e o conto dito sem intriga, associado aos escritores e ambiente já referidos, que viria a dar lugar ao conto modernista.

À semelhança do que acontece na Europa, o conto brasileiro começa a afirmar-se com alguma nitidez pouco antes do fim da primeira metade do século XIX. Ocupando-se da evolução do conto neste período, Hermann Lima refere o estudo de Barbosa Lima Sobrinho na obra Os Percursores do Conto no Brasil¹⁰⁵. Este revela-nos que, a partir de 1836, apareciam na imprensa quotidiana brasileira imensos textos de índole narrativa, intermediários entre o conto e a crónica, situando-se bastante próximo daquele género. Estes textos eram escritos pelos melhores jornalistas da época que, sem objectivos literários, procuravam transportar para o Brasil um modelo de êxito nos periódicos europeus. Tal tentativa de despertar o interesse do leitor foi bem sucedida, até porque este público estava acostumado a ler nas publicações de 1830/40 traduções de folhetins estrangeiros, feitas a partir de jornais e revistas franceses e ingleses. Justiniano José da Rocha, fundador do jornal O Cronista, Pereira da Silva, Josino Nascimento Silva, Firmino Rodrigues da Silva, Francisco de Paula Brito, Vicente Pereira de Carvalho são alguns dos jornalistas que se podem indicar como percursores do conto brasileiro, publicado em periódicos como Gabinete de Leitura, Museu Universal, Revista Nacional e Estrangeira, Jornal dos Debates ou Correio das Modas.

Hermann Lima considera que o conto “como expressão verdadeiramente literária” surge com “as narrações de cunho fantástico”¹⁰⁶ da Noite na Taverna (1855) de Álvares de Azevedo. O livro compõe-se de sete narrativas encaixadas, nas quais as personagens da primeira vão sucessivamente tomando a palavra. O tom é de romantismo exacerbado e as personagens encontram-se em estado de embriaguês e desvario. No entanto, o Romantismo não favoreceu a promoção do conto. Este iria encontrar plena realização com Machado de Assis.

Joaquim Maria Machado de Assis (1838-1908), cuja produção literária se inicia a partir de 1860, é o primeiro grande nome da história do conto brasileiro. Este autor, que considerava o conto um género difícil, encarado com injusta ligeireza tanto por alguns escritores como pelo público, apresenta-nos narrativas localizadas no Rio de Janeiro, protagonizadas, na sua maior parte por personagens citadinas, envolvidas em conflitos domésticos e utilizando uma linguagem integrada na tradição da literatura portuguesa. A este respeito diz o autor no Prefácio ao volume Várias Histórias:

[Estes contos] não são feitos daquela matéria nem daquele estilo que dão aos de Mérimée o carácter de obras primas e colocam os de Poe entre os primeiros escritos da América. O tamanho não é o que faz mal a este género de histórias, é naturalmente a qualidade; mas há sempre uma qualidade nos contos que os torna superiores aos grandes romances, se uns e outros são medíocres: é serem curtos.¹⁰⁷

Um dos aspectos mais importantes desta obra é o uso constante da ironia e do humor amargo procurando mostrar, frequentemente, uma realidade paradoxal e a vulnerabilidade do homem perante determinadas circunstâncias. O conto "O Enfermeiro" é um exemplo disso. Nele o autor relata as dificuldades por que passa um enfermeiro - Procópio - contratado para dar apoio a um velho coronel doente, mas insuportável e violento. A piedade inicial do enfermeiro acaba por transformar-se em ódio e aversão até que um dia, cansado de insultos e agredido pelo coronel, lhe põe as mãos no pescoço esganando-o. Segue-se então a descrição dos diversos estados de

espírito pelos quais o enfermeiro passa, sobretudo depois de saber que é o herdeiro universal do velho coronel:

Crime ou luta? Realmente, foi uma luta em que eu, atacado, defendi-me, e na defesa.... Foi uma luta desgraçada, uma fatalidade. Fixei-me nessa ideia. E balanceava os agravos, punha no ativo as pancadas as injúrias... Não era culpa do coronel, bem o sabia, era da moléstia que o tornava assim rabujento e até mau...Mas eu perdoava tudo, tudo... O pior foi a fatalidade daquela noite...Considere também que o coronel não podia viver muito mais; estava por pouco; ele mesmo o sentia e dizia. Viveria quanto? (...) E quem sabe mesmo se a luta e a morte não foram apenas coincidentes? Podia ser, era até o mais provável; não foi outra cousa.(...)

Estava atordoado. Toda e gente me elogiava a dedicação e a paciência. As primeiras necessidades do inventário detiveram-me algum tempo na vila (...) Durante esse tempo falavam muita vez do coronel. Vinham contar-me cousas dele, mas sem a moderação do padre; eu defendia-o, apontava algumas virtudes, era austero

-Qual austero! Já morreu, acabou; mas era o diabo.

E referiam-me casos duros, acções perversas, algumas extraordinárias. Quer que lhe diga? Eu, a princípio, ia ouvindo cheio de curiosidade; depois, entrou-me no coração um singular prazer, que eu, sinceramente, buscava expelir. E defendia o coronel, explicava-o, atribuía alguma cousa às rivalidades locais; confessava, sim, que era um pouco violento...Um pouco? Era uma cobra assanhada, interrompia-me o barbeiro; e todos, o colector, o boticário, o escrivão, todos diziam a mesma cousa; e vinham outras anedotas, vinha toda a vida do defunto. Os velhos lembravam-se das crueldades dele em menino. E o prazer íntimo, calado, insidioso, crescia dentro de mim, espécie de ténia moral, que, por mais que arrancasse aos pedaços, recompunha-se logo e ia ficando.¹⁰⁸

Como noutros contos, Machado de Assis apresenta-nos aqui o comportamento humano, geralmente da sociedade burguesa, na sua ambiguidade e complexidade, procurando sublinhar que este é frequentemente governado por impulsos de onde resultam contradições. A sua contribuição para a evolução do conto brasileiro é fundamental, tanto em relação à forma, apresentação das personagens, exposição dos episódios e preparação do clímax como na utilização da crónica de costumes ou relato de acontecimentos contemporâneos, que o autor retocava literariamente.

Depois de Machado de Assis, não obstante a dificuldade em distinguir matizes e evitando o traçar de quadros genéricos e simplistas, podemos dizer que as tendências literárias no género seguem três caminhos paralelos: o simbolismo, muito influenciado pela poesia, em que se torna por vezes difícil distinguir poema em prosa, crónica

poética ou conto, o naturalismo que, segundo Hermann Lima, configura contos “com princípio, meio e fim, descrições minuciosas de ambiente e flagrantes fotográficos de situações e tipos, (...) intriga absorvente (...), ‘suspense’, firmando as características psicológicas de certo indivíduo”¹⁰⁹ e o regionalismo, um pouco mais tardio, valorizando locais, ambientes e personagens nacionais e regionais.

O primeiro, de projecção literária muito menor que os seguintes, desenvolveu-se pela mão de autores como Lima Campos (1872-1929) e Gonzaga Duque (1862-1911), duas das figuras mais activas do Simbolismo brasileiro, fundadores das revistas Rio-Revista (1895), Galáxia (1897) e Fon-Fon (1908). A obra de Lima Campos inclui contos, quadros, crónicas e poemas em prosa, nos quais predomina um ambiente decadente e neurótico.

Gonzaga Duque, que também foi pintor e crítico de arte, produziu dois livros marcantes na área da ficção: o romance Mocidade Morta (1899) e Horto de Mágoas (1914), a cujas composições o autor atribuiu o rótulo de contos, mas que é constituído também por, entre outros, cenas de romance, poemas em prosa, lendas e baladas. Esta obra, na qual se detectam fortes influências de Baudelaire e onde as personagens recitam versos de Wilde e Mallarmé é considerada por Massaud Moisés na sua História da Literatura Brasileira¹¹⁰, como verdadeiramente representativa do simbolismo, quer pela harmonia estrutural, quer pela linguagem poética, quer pelo ambiente das narrativas (com frequência situadas fora do espaço e do tempo ou marcadas pelo exotismo, pela morbidez e pela neurose) ou pelo perfil das personagens. Seguem-se dois exemplos:

Toda essa gente respeitosa em vão buscava compreender como podia acabar assim uma tão meiga e donzela Senhora, delgada e alta, do enlace delicado e nobre das bizarras flores ornamentais dos brasões, que possuía mansuetudes piedosas de Protetora a que o fulvo ensolarado de seus cabelos longos espargia clarões aureolantes d'Aparição angélica.

William encurvava os ombros humilhado e ferido, mergulhava as mãos nas algibeiras e lá se ia, arrastando passos vadios pelo granito das ruas, horas e horas, entregue ao acaso. Às vezes despertava de suas meditações na muralha dum cais deserto, às vezes num pendor de estrada solitária fora da cidade, e com o olhar fito na planura agitada das águas, ou nos barrancos das montanhas, indo para o ilimitado, para o desconhecido, pelo misterioso do horizonte oceânico.¹¹¹

Não podemos deixar de destacar, pela sua originalidade, a figura de Adelino de Magalhães (1887-1969), verdadeiro precursor do modernismo, cuja obra tem sido frequentemente comparada às de J. Joyce, M. Proust, D. H. Lawrence, D. Richardson ou V. Woolf pela sua utilização do monólogo interior e da intuição. Nela apresenta “casos e impressões” (título da primeira obra publicada em 1916), situações, devaneios, flagrantes do quotidiano sob a forma de conto, poema em prosa ou crónica.

Transcrevemos um excerto de “Darcilinha” da obra Visões Cenas e Perfis:

Para a campesina vivenda amável, conduziria a espôsa mimosa, depois de um casamento tão alegre, tão pitoresco, tão cândidamente inesquecível, como esse do meu amigo Renato, a que acabo há dois dias de assistir! Simplórios e bons amigos roceiros encheriam a casa de um sincero riso tôsko, de um sapatear desenvolto de maus dançarinos acostumados a apertar com as pernas o ventre dos cavalos.

Tremem as luzes!

Que tenaz estribilho!

As luzes da Glória... as luzes lá, de Niterói, e há um amplexo... um amplexo de pedrarias na volúpia da treva! Largo amplexo em que fulgem as gemas de todos os sonhos ... sonhos de legendário cortejo da humanidade (ó minha emotiva cultura, nessas deliciosas leituras do campo!) - sonhos epopéicos das florestas estrondosas, das estrondosas cascatas, do estrondoso pátio mansamente místico do firmamento e farfalhantemente misterioso... Sonhos de estranhas paragens, e dos fulgores das civilizadas terras, pátria dos colonos com que discorri....

Sonhos... e não há tanta luz algures quanto na americana Sebastianópolis, que limita com tão rústica Roça!... E tão rústica não há algures....

Estonteador contraste!

Tão rústica Roça... e tu, minha Darcilinha!....¹¹²

A leitura da sua obra revela grandes metamorfoses em relação ao conto do século XIX. Ela ilustra, como Elódia Xavier refere em O Conto Brasileiro e a sua Trajectória¹¹³, o deslocamento da óptica objectiva desse século para uma óptica subjectiva. O mais interessante neste caso é que, segundo amigos do escritor, Adelino de Magalhães desconhecia as narrativas que então se produziam na Europa. A sua visão do mundo reflecte, sem dúvida, as correntes da época, mas será sobretudo o resultado da

fidelidade a si próprio. Elódia Xavier divide os contos do autor em duas categorias: “os que possuem uma leve intriga como suporte e os propriamente poemáticos onde a representação do fluxo da consciência é dominante”¹¹⁴. Os primeiros apresentam um tom satírico e mordaz, os segundos são mais influenciados pelo poema em prosa. Neles se destaca a fragmentação da personagem e o estilo impressionista como traços essenciais. Constituem-se como “devaneios líricos onde a linguagem é explorada em toda a sua potencialidade poética”¹¹⁵. Apresentam um narrador que em primeira ou terceira pessoa registra o fluir dos pensamentos numa ordem aparentemente caótica em que se misturam presente, passado e futuro. “A personagem dos contos poemáticos apresenta-se como puro conteúdo psíquico, não existindo como ser social mas como um eu múltiplo em movimento interior”¹¹⁶. No entanto, na extensa produção de A. de Magalhães na área do conto, as efusões interiores predominam sobre a intriga, tornando a sua obra inegavelmente original no panorama da literatura brasileira.

Lima Barreto, mais conhecido como romancista do que como contista, é outro dos autores que Elódia Xavier considera como precursor do modernismo, menos em relação às conquistas estéticas da Semana de Arte Moderna do que ao antiacademismo, ao engajamento, repúdio ao burguês e predomínio do social na sua obra. Ele coloca-se frontalmente contra o sistema, afirmando-se anti-republicano e antcapitalista, procurando denunciar as realidades sociais num compromisso declarado com os problemas do cotidiano. As suas personagens são “seres sociais, peças de uma engrenagem, classificadas e rotuladas”¹¹⁷ movendo-se num espaço urbano, que obedece a uma determinada estratificação social em que muitas vezes transparece o grau de revolta pessoal do autor.

A tendência naturalista voltou-se, como já referimos, para "o homem, quer inquirindo-lhe a vida moral, quer acentuando os mecanismos biológicos que nela atuavam"¹¹⁸, pela pena de escritores como Aluísio de Azevedo (1857-1913).

O terceiro caminho seguido pelo gênero, que de certa forma se pode encarar como uma evolução do realismo e do naturalismo, teve larga projecção na literatura brasileira e parece estar presente desde meados do século XIX nos anseios dos escritores brasileiros por uma literatura representativa dos ambientes e personagens nacionais e locais. Esta tendência reafirma-se agora no sentido de apresentar a resistência e força moral dos autóctones, em contraste com o desconforto do meio em que vivem, mas mantendo a riqueza e diversidade que a geografia brasileira determina. Aqui encontramos escritores como Afonso Arinos de Melo Franco (1868-1916) considerado por muitos o pai do movimento regionalista na literatura brasileira, escrevendo sobre o sertão mineiro, Valdomiro Silveira (1873-1941) escrevendo sobre o meio caboclo e também encarado como criador da literatura regionalista, Simões Lopes Neto sobre o Rio Grande do Sul, Peregrino Júnior sobre a Amazónia, ou Gustavo Barroso sobre o Ceará. "Tecnicamente, estes contos eram ainda bastante incipientes, pois os contistas regionalistas estavam mais preocupados com o tema do que com a forma. Os conflitos humanos eram descritos sentimentalmente e as personagens de forma romântica"¹¹⁹. Citamos um excerto da obra Pelo Sertão (1898) de Afonso Arinos:

-O sol estava querendo sumir, quando eu encostei a porteira. Pulei da sela e amarrei no moirão o ruço pedrês - bicho malcriado, reparador, mas de espírito. No lombo desse pagão eu comia doze léguas, de uma assentada. Olhei a frente da casa, pus a mira no alpendre e não vi ninguém. - Uai, Joaquim, aí tem coisa! - Entrei bem sutil, reparando d'uma banda e outra. Patrão velho, na hora em que eu estava arreando o pedrês, tinha chegado perto de mim, dizendo: - Olha lá, Mironga, não me vás sair um perrengue! - Perrengando, perrengando, meu branco, eu entrei lá dentro. Vossemecê há de ver com o favor de Deus.
(...)

Na varanda da frente, a gente do retiro estava reunida para ouvir o Joaquim. Era tempo de vaquejada e todo dia havia um caso novo, uma chifrada de marruás, uma passagem bem feita com algum garrote bravo.¹²⁰

Monteiro Lobato (1842-1948) ocupa um lugar importante e controverso na história do conto brasileiro regional. A sua obra, da qual se destaca o livro de contos Urupês, (1918) antecipa, em certa medida, a corrente de realismo social que emergirá na década de trinta. Neste livro, que foi discutido na Câmara e no Senado, atacavam-se as formas distorcidas de ver o índio, como por exemplo a sua idealização como “bom selvagem” e procurava-se chamar a atenção, muitas vezes através do sarcasmo e do exagero, para a sua verdadeira natureza e para o seu destino miserável. A vida da personagem nativa Jeca Tatu é nele descrita através do ponto de vista dos preconceitos raciais e burgueses e de técnicas como a repetição retórica ou o uso de expressões exageradas de surpresa. A citação que se segue, deve a sua extensão ao propósito de mostrar várias perspectivas sobre a vida da personagem:

O indianismo está de novo a deitar a copa, de nome mudado. Crismou-se de ‘caboclismo’. O cocar de penas de arára passou a chapéu de palha rebatido à testa; a ocára virou rancho de sapé; o tacape afilou, criou gatilho, deitou ouvido e é hoje espingarda troxada; (...)

Jeca Tatú é um piraquára do Paraíba, maravilhoso epitome de carne onde se resumem todas as características da espécie.

Ei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender entre os lábios a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada d’esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre os calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência. (...)

De pé ou sentado as ideias se lhe entramam, a língua emperra e não ha de dizer coisa com coisa.

De noite, na choça de palha, acocora-se em frente ao fogo para ‘aquecenta-lo’, imitado da mulher e da prole.

Para comer, negociar uma barganha, ingerir um café, tostar um cabo de foice, faz-lo noutra posição será desastre infalível. Ha de ser de cocoras.

Nos mercados, para onde leva a quitanda domingueira, é de cocoras, como um faquir do Bramaputra, que vigia os cachinhos de brejaúva ou o feixe de tres palmitos.

Pobre Jeca Tatú! Como és bonito no romance e feio na realidade! (...)

Vota. Não sabe em quem, mas vota. Esfrega a pena no livro eleitoral, arabescando o aranhol de gatafunhos a que chama ‘sua graça’. (...)

O mobiliário cerebral de Jeca, á parte o succulento recheio de superstições, vale o do casebre. O banquinho de três pés, as cuias, o gancho de toucinho, as gamelas, tudo se reedita dentro de seus miolos sob a forma de ideias: são as

noções praticas da vida que recebeu do pai e sem mudança transmitirá aos filhos. (...)
O caboclo é soturno.
Não canta senão rezas lugubres.
Não dança senão o cateretê aladainhado. (...)
No meio da natureza brasilica, tão rica de formas e cores, onde os ipês floridos derramam feitiços no ambiente e a inflorescência dos cedros, às primeiras chuvas de setembro, abre a dansados tangarás; onde ha abelhas de sol, esmeraldas vivas, cigarras, sabiás, luz, côr, perfume, (...) o caboclo é o sombrio urupê de pau podre a modorrar silencioso no recesso das grotas.
Só ele não fala, não canta, não ri, não ama.
Só ele, no meio de tanta vida, não vive....¹²¹

O concurso dos escritores regionalistas é importante para o desenvolvimento do conto, quer pela contribuição dada na consolidação do gênero (parte deles utilizou o conto como meio principal de expressão literária), quer pelo estabelecimento de uma tradição oral, baseada nas diversas falas regionais, o que constituiu um passo importante no sentido da autonomia da literatura brasileira e virá a afirmar-se como uma das preocupações fundamentais do movimento modernista no Brasil.

NOTAS

¹ Cf. Ray B. West Jr. "The Modern Short Story and the Highest Forms of Art," The English Journal 46.9 (1957): 531-39 e James Cooper Lawrence, "A Theory of the Short Story," Short Story Theories, ed. Charles May (Athens: Ohio UP, 1976) 60-71.

² Ian Reid, The Short Story (London: Routledge, 1991) 16.

³ Warren Walker, "From Raconteur to Writer: Oral Roots and Printed Leaves of Short Fiction," The Teller and the Tale: Aspects of the Short Story, ed. Wendell Aycock (Lubbock: Texas Tech, 1982) 13-14.

⁴ Recordemos Schlegel e a sua noção de Fragmento publicada na revista Athenäum: "Semelhante a uma pequena obra de arte, um fragmento deve ser totalmente independente do mundo à sua volta e completo e fechado em si, como um ouriço". Esta citação é retirada de: João Barrento, sel. trad. e notas, Literatura Alemã - Textos e Contextos (1700-1900) - o Século XVIII (Lisboa: Presença, 1989) 235.

⁵ A definição destes três tipos de narrativa sempre foi controversa. Wendell Harris no prefácio do seu livro British Short Fiction in the Nineteenth Century (Detroit: Wayne State UP, 1979) distingue "sketch" e "tale" da seguinte forma: a " 'sketch' might be factual or fictional, might describe either an existing or past scene or event, or might simply be a brief narrative from which many details (factual or imaginary) had been excluded. The word 'tale' might indicate that the narrative to which it was applied was part of the traditional lore of some culture, or was taken from historical events, or dealt in the supernatural or improbable, or was intended to make some serious point" (p. 10). Este mesmo conceito é ainda mais clarificado por Robert Marler no artigo "From Tale to Short Story: The Emergence of a New Genre in the 1850's," American Literature 46 (1974): 153-69, do qual citamos um excerto: "The tale may itself illustrate directly a state of mind or a psychological condition. In the short story, however, such states, dynamic and developing, remain internal and determine motivation and conduct; they are communicated to the reader through inference or through a narrator's penetration of the mind and his report of what is

there" (p. 154). Peter Keating na Introdução da antologia Nineteenth Century Short Stories, ed. Peter Keating (London: Longman, 1981) afirma: "It was largely because of the difficulty of defining the short story according to its length that two other terms began to develop specific meaning: the 'sketch', which offered a brief, perhaps powerful, impression but which lacked the unifying plot of a short story and the 'nouvelle', which tends to fall mid-way between the short story and the full-length novel" (pp. 4-5).

⁶ Cf. T. O. Beachcroft, The English Short Story, vol. 1 (Essex: Longman, 1967) 29.

⁷ Beachcroft 35.

⁸ Benjamin Boyce, "English Short Fiction in the Eighteenth Century: a Preliminary View," Studies in Short Fiction 5 (1968): 95-112.

⁹ Harris 10.

¹⁰ Harris 29.

¹¹ Harold Orel, The Victorian Short Story (Cambridge: Cambridge UP, 1989) 8.

¹² British and Foreign School Society e National Society foram duas das entidades mais importantes nesta área. Constituídas formalmente em 1810 e 1811, aplicaram ao ensino primário o sistema de monitores ou sistema mútuo, desenvolvido por Bell e Lancaster, em que os alunos são ensinados por alunos mais velhos, sendo apenas necessário um único professor responsável por estes. Embora a qualidade da instrução fosse baixa, o sistema tinha a vantagem de ser barato, o que permitia abrir estas escolas a todas as classes, incluindo as mais pobres. Uma vez que o ensino não seguia uma doutrina religiosa específica, eram aceites alunos de qualquer credo, sendo-lhes apenas exigida a frequência de um local de culto aos Domingos. Entre 1870 e 1899 são emitidas em Inglaterra várias leis e criadas comissões, quer de inquérito, quer consultivas, com o objectivo de promover o ensino primário, secundário e técnico: no que diz respeito ao ensino elementar, por exemplo, em 1870 através de Forster's Education Act procura-se aumentar a rede de escolas primárias, em 1880 pelo Mundella's Act este ensino torna-se obrigatório entre os cinco e os dez anos de idade e em 1891 através de uma subvenção governamental, a educação ao nível elementar torna-se virtualmente gratuita. Estes factores, a par do crescimento dos institutos universitários, contribuíram para o desenvolvimento de um sistema nacional de educação. Sobre o tema consultar H. C. Barnard, A History of English Education (London: U of London P, 1971). As bibliotecas denominadas "circulating libraries" emprestavam livros a preços muito baixos, devido ao facto de os comprarem em grandes quantidades, beneficiando assim de descontos. A sua influência foi enorme tanto no acesso do público à leitura como na produção do mercado livreiro, como aconteceu por exemplo com a publicação de obras em volume único. A este respeito consultar Peter Keating, The Haunted Study - a Social History of the English Novel 1875-1914 (London: Secker, 1989).

¹³ Orel 10. Esta opinião não coincide exactamente com a de Peter Keating que, na obra atrás citada, referente a um período posterior, aponta o custo artificialmente elevado dos livros.

¹⁴ "Art consists in so depicting the common events of life as to bring out the features which illustrate the author's idiosyncratic mode of regard; making old incidents and things seem as new". (...) Art is a changing of the actual proportions and order of things, so as to bring out more forcibly than might otherwise be done that feature in them which appeals most strongly to the idiosyncrasy of the artist". (...) "Art is a disproportioning - (i. e. distorting, throwing out of proportion) - of realities to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence realism is not Art". Os excertos citados encontram-se em Florence Emily Hardy, The Life of Thomas Hardy 1840-1928 (New York: St. Martin's, 1965) 228-229 e Michael Wheeler, English Fiction of the Victorian Period - 1830-1890 (London: Longman, 1985) 180.

¹⁵ R. L. Stevenson, "A Note on Realism," Essays in the Art of Writing (London: Chatto and Windus, 1919) 96.

¹⁶ Stevenson "Books Which Have Influenced Me," Essays 76.

¹⁷ O termo realista é aqui usado no sentido do realismo literário tal como foi referido por Flaubert: "exterior reality must enter into us, almost make us cry out with it, if we are to reproduce it well"; "Let us be magnifying mirrors of external truth". Os excertos citados encontram-se numa carta a Louise Colet em George J. Becker, ed., Documents of Modern Literary Realism (Princeton: Princeton UP, 1963) 89-96.

¹⁸ A. J. J. Ratcliff citado por H. E. Bates, The Modern Short Story - a Critical Survey (London: Nelson, 1945) 13.

¹⁹ A este respeito consultar André Jolles, Formes Simples, trad. Antoine Marie Buguet (Paris: Seuil, 1972) e John Champlin Gardner e Lennis Dunlap, eds., The Forms of Fiction (New York: Random, 1962).

²⁰ Estes progressos traduziram-se em dois aspectos fundamentais: a taxa de produção aumentou rapidamente e os custos baixaram com igual velocidade. Muitos empresários, interessados na indústria

livreira, lançaram as suas editoras ou desenvolveram-nas nesta década e na seguinte. É o caso de George Allen, George Hutchinson, T. Fisher Unwin, Joseph Malaby Dent, William Heinemann, Algernon Methuen Stedman, Edward Arnold, Constable ou Gerald Duckworth. Surgiram então diversas colecções ou séries de clássicos, vendidas a preços muitos baixos, entre as quais se incluíam raros volumes de contos. A este respeito consultar Peter Keating.

²¹ Orel 186-192.

²² Orel 168.

²³ A influência da literatura russa recente não se iniciava aqui. Turgenev era traduzido em Inglaterra desde 1850.

²⁴ F. Schlegel, "Nachricht von den poetischen Werken des Johannes Boccaccio," Theorie und Kritik der Deutschen Novelle von Wieland bis Musil, ed. Karl K. Polheim (Tübingen: Niemeyer, 1970) 11-12.

²⁵ Ludwig Tieck, "Vorbericht," Theorie und Kritik der Deutschen Novelle 75-76.

²⁶ E. A. Poe, "Review of Hawthorne's Twice Told Tales," e "Tale Writing - Nathaniel Hawthorne," What Is the Short Story?, ed. Eugene Current-Garcia e Walton Patrick (Glenview: Scott, 1974) 7-13.

²⁷ Poe 8-13.

²⁸ Sobre o contacto de Poe com a língua alemã, a influência recebida do conto alemão e a herança de Schlegel no campo da teoria literária consultar Henry A. Pochman, German Culture in America - Philosophical and Literary Influences 1600-1900 (Connecticut: Greenwood, 1978) 388-408.

²⁹ A Chekhov, "Letters to Alexander Chekhov, I. L. Shcheglov, A. S. Souvorin, E. M. Sh e Maxim Gorki," What Is the Short Story?, ed. Eugene Current-Garcia e Walton Patrick 23.

³⁰ Chekhov 23.

³¹ H. James, "On the Genesis of the Real Thing," What Is the Short Story? 27.

³² Brander Matthews, "The Philosophy of the Short-Story," What Is the Short Story? 34. Citamos Matthews mais extensamente: "A Short-story deals with a single character, a single event, a single emotion, or the series of emotions called forth by a single situation. (...) Thus the Short-story has, what the novel cannot have, the effect of "totality", as Poe called it, the unity of impression.(...) In fact it may be said that no one has ever succeeded as a writer of Short-stories who had not ingenuity, originality, and compression; and that most of those who have succeeded in this line had also the touch of fantasy (...) The Short-story is nothing if there is no story to tell; - one might almost say that a Short-story is nothing if it has no plot, - except that "plot" may suggest to some readers a complication and an elaboration which are not really needful. (...) The Short-story - in spite of the fact that in our language it has no name of its own - is one of the few sharply defined literary forms. It is a genre". Em 1901 é publicada uma apreciação anónima ao artigo de Matthews. Esta, depois de criticar ponto a ponto os itens centrais do artigo conclui: "The short-story is a smaller, simpler, easier, and less important form of the novel. Other things being equal, a short story can never have the force of a novel". Este último artigo também pode se consultado em What Is the Short Story ?, ed. Eugene Current-Garcia e Walton Patrick 48-50.

³³ A este respeito consultar Norman Friedman, "What Makes a Short Story Short," Modern Fiction Studies 4 (1958): 103-117 reeditado em Short Story Theories, ed. Charles May. Consultar também Suzanne Ferguson, "Defining the Short Story: Impressionism and Form," Modern Fiction Studies 28.1 (1982): 13-24.

³⁴ Entre eles V. Propp, Morfologia do Conto (Lisboa: Vega, 1983).

³⁵ A. L. Bader, "The Structure of the Modern Short Story," College English 7 (1945): 86-92.

³⁶ Bonaro Overstreet "Little Story, What Now?," What Is the Short Story? 87-91.

³⁷ Overstreet 89.

³⁸ Norman Friedman, "What Makes a Short Story Short?," Modern Fiction Studies 4 (1958): 103-117. Reeditado em Short Story Theories, ed Charles May.

³⁹ Frank O'Connor, The Lonely Voice (New York: Harper, 1985) 27.

⁴⁰ Elizabeth Bowen, After-Thought (London: Longmans, 1962) 77.

⁴¹ Bowen 77.

⁴² Gerald Prince, A Grammar of Stories - An Introduction (The Hague: Mouton, 1973). Prince define "minimal story as consisting of three events conjoined in such a way that (a) the first is joined to the second by one conjunctive feature and the second is joined to the third by two conjunctive features, one of which is identical to the first conjunctive feature, and (b) the first event precedes the second in time and the second precedes the third; (...) kernel simple story [as] any story the events of which are in spatio-chronological order and which contains no more than one minimal story; (...) complex story [as a story which] may be constituted by more than two simple stories"(pp. 22 e 39-40).

⁴³ Norman Friedman, "Recent Short Story Theories: Problems in Definition," Short Story Theory at a Crossroads, ed. Susan Lohafer e Jo Ellyn Clarey (Bâton Rouge: Louisiana State UP, 1989) 13-31.

-
- ⁴⁴ Friedman 30.
- ⁴⁵ Suzanne Ferguson, "Defining the Short Story: Impressionism and Form," Modern Fiction Studies 28.1 (1982): 13-24.
- ⁴⁶ Ferguson, "Defining" 23.
- ⁴⁷ Suzanne Ferguson, "The Rise of the Short Story in the Hierarchy of Genres," Coming to Terms with the Short Story, ed. Susan Lohafer (Bâton Rouge: Louisiana State UP, 1989) 176-192.
- ⁴⁸ Ferguson, "The Rise" 179.
- ⁴⁹ Ferguson, "The Rise" 190-191.
- ⁵⁰ János Szávai, "Towards a Theory of the Short Story," Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae 24.1-2 (1982): 203-224.
- ⁵¹ Szávai 203 e 205.
- ⁵² Tzvetan Todorov, Introduction à la Littérature Fantastique (Paris: Seuil, 1970).
- ⁵³ Austin Wright, "On Defining the Short Story: the Genre Question," Short Story Theory at a Crossroads 46-53.
- ⁵⁴ Austin Wright, "Recalcitrance in the Short Story," Short Story Theory at a Crossroads 115.
- ⁵⁵ Wright, "Recalcitrance" 117.
- ⁵⁶ Wright, "Recalcitrance" 117.
- ⁵⁷ Wright, "Recalcitrance" 119.
- ⁵⁸ Wright, "Recalcitrance" 120.
- ⁵⁹ Thomas Leitch, "The Debunking Rhythm of the American Short Story," Short Story Theory at a Crossroads 130-147.
- ⁶⁰ Leitch 146.
- ⁶¹ Charles May, "The Nature of Knowledge in Short Fiction," Studies in Short Fiction 21.4 (1984): 327-38.
- ⁶² May, "The Nature of Knowledge" 328.
- ⁶³ May, "The Nature of Knowledge" 329.
- ⁶⁴ Charles May, "The Unique Effect of the Short Story: a Reconsideration and an Example," Studies in Short Fiction 13 (1976): 289-97.
- ⁶⁵ Eileen Baldeswiler, "The Lyric Short Story: the Sketch of a History," Short Story Theories, ed. Charles May 202.
- ⁶⁶ Clare Hanson, Short Stories and Short Fictions 1880-1980 (London: Macmillan, 1985) 5.
- ⁶⁷ Hanson, Short Stories 5-7.
- ⁶⁸ Hanson, Short Stories 55.
- ⁶⁹ Jean Pickering, "Time and the Short Story," Re-Reading the Short Story, ed. Clare Hanson (New York: St. Martin's, 1989) 48.
- ⁷⁰ Nadine Gordimer, "The Flash of Fireflies," Short Story Theories, ed. Charles May 180-181.
- ⁷¹ John Wain, Les Cahiers de la Nouvelle: Journal of the Short Story in English, 2 (1984): 49-66.
- ⁷² Wain 50.
- ⁷³ Brander Matthews, "The Philosophy of the Short Story," What Is the Short Story? 37.
- ⁷⁴ Nadine Gordimer, "The International Symposium on the Short Story," Kenyon Review 30.4 (1968): 457.
- ⁷⁵ Thomas Gullason, "The Short Story: an Underrated Art," Short Story Theories, ed. Charles May 19.
- ⁷⁶ Bowen 77.
- ⁷⁷ James Cooper Lawrence, "A Theory of the Short Story," Short Story Theories 60-71.
- ⁷⁸ A. L. Bader, College English 7 (1945): 86-92 e T. Gullason, Studies in Short Fiction 19 (1982): 221-30.
- ⁷⁹ Ver nota 12 da Introdução.
- ⁸⁰ Recordemos Suzanne Ferguson.
- ⁸¹ Head 2.
- ⁸² Head 1.
- ⁸³ Head 26.
- ⁸⁴ Head 26.
- ⁸⁵ Head 31.
- ⁸⁶ Head 32.
- ⁸⁷ Head 33.
- ⁸⁸ Head 33.
- ⁸⁹ Bakhtine define dialogismo como a tendência natural de todo o enunciado para entrar em "diálogo" e interacção com outros enunciados. Este "diálogo", que por vezes chega à tensão, pode traduzir-se através

de meios diversos para além do discurso directo propriamente dito: o contexto (nos processos de produção e recepção), a focalização, a posição da voz narrativa, o discurso das personagens ou mesmo os registos do discurso. O conceito de “heteroglossia”, que tem sido traduzido como pluridiscursividade, designa a simultaneidade de diálogos, as centenas de linguagens e discursos que se cruzam num texto, denunciando forças e valores distintos. Citamos Bakhtine: “The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types and by the differing individual voices that flourish under such conditions. Authorial speech, the speeches of narrators, inserted genres, the speech of characters are merely those fundamental compositional unities with whose help heteroglossia can enter the novel; each of them permits a multiplicity of social voices and a wide variety of their links and interrelationships (always more or less dialogized). These distinctive links and interrelationships between utterances and languages, this movement of the theme through different languages and speech types, its dispersion into the rivulets and droplets of social heteroglossia, its dialogization - this is the basic distinguishing feature of the stylistics of the novel. (...)”

Thus double-voicedness in the novel, as distinct from double-voicedness in rhetorical or other forms, always tends towards a double-languedness as its own outside limit. Therefore novelistic double-voicedness cannot be unfolded into logical contradictions or into purely dramatic contrasts. It is this quality that determines the distinctiveness of novelistic dialogues, which push to the limit the mutual nonunderstanding represented by people *who speak in different languages.*” - “Discourse in the Novel,” The Dialogic Imagination: Four Essays by M. M. Bakhtin, ed. Michael Holquist (Austin: U of Texas P, 1987) 263 e 356.

⁹⁰ H. Bonheim, The Narrative Modes - Techniques of the Short Story (Cambridge: Brewer, 1992); Susan Lohafer, Coming to Terms with the Short Story (Bâton Rouge: Louisiana State UP, 1983); John Gerlach, Towards the End: Closure and Structure in the American Short Story (Alabama: University, 1985).

⁹¹ Klaus Doderer, Die Kurzgeschichte in Deutschland - ihre Form und ihre Entwicklung (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977).

⁹² Suzanne Ferguson, “Formal Developments”. Ferguson afirma que Hardy manteve as formas tradicionais do “tale”, mas enriqueceu essas formas simples com técnicas modernas de realismo e simbolismo, como por exemplo a tentativa de explorar as vidas interiores das personagens, em relação com as suas experiências exteriores. Para além disso, Hardy utiliza, tal como Turgenev e Maupassant, personagens do povo e da baixa burguesia nos seus contos (comerciantes rurais e cidadãos, lavradores). Kipling apresenta, segundo este estudo, dois temas fundamentais da literatura moderna - a oposição desesperada entre as forças do caos e as forças da ordem e da razão, e o problema do conhecimento da verdade a partir de uma evidência ilusória e fragmentária. Estruturalmente, a inovação de Kipling começa pela utilização do conto de focalização dupla, em que dois ou três narradores e esquemas temporais se complementam, evolui para a supressão de partes da intriga, orientada agora para uma forma mais “espacial”, em que cada incidente revela um aspecto da “concepção” total.

⁹³ Clare Hanson, Short Stories and Short Fictions 1880-1980 (London: Macmillan, 1985) 11.

⁹⁴ “Prospectus,” The Yellow Book an Illustrated Quarterly 1(1894).

⁹⁵ Hanson, Short Stories 13.

⁹⁶ Richard Le Gallienne, Prose Fancies - second series (New York: Duffield, 1906) 108.

⁹⁷ Hanson, Short Stories 14.

⁹⁸ Hanson, Short Stories 13.

⁹⁹ George Egerton, “A Lost Masterpiece: A City Mood, Aug.,” The Yellow Book 1 (1894): 194.

¹⁰⁰ Ella d’Arcy, “Irremediable,” The Yellow Book 1 (1894): 107-108.

¹⁰¹ J. Conrad, preface, The Nigger of the Narcissus (London: Dent, 1929) 10.

¹⁰² Dmitrij Tschizewskij citado por Suzanne Ferguson, “Formal Developments” 175.

¹⁰³ A expressão “ilusão da realidade” refere-se à transmissão fiel das impressões do autor, de acordo com a perspectiva de Ford exposta em Critical Writings of Ford Madox Ford (Lincoln: U of Nebraska P, 1967) 43 e materializada no romance The Good Soldier (1915).

¹⁰⁴ Ferguson, “Formal Developments” 291.

¹⁰⁵ Barbosa Lima Sobrinho O Percursos do Conto no Brasil (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1960) referido por Hermann Lima em “Evolução do Conto” no volume 6 de A Literatura no Brasil, dir. Afrânio Coutinho (Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1971) p. 40. Recordemos a insuficiência de material sobre este tema ainda pouco explorado.

¹⁰⁶ Hermann Lima, “Evolução” 40.

¹⁰⁷ Machado de Assis, prefácio Várias Histórias (S. Paulo: Jackson, 1938).

¹⁰⁸ Machado de Assis, Seus Trinta Melhores Contos (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1994) 214-15.

-
- ¹⁰⁹ Lima “Evolução” 43.
- ¹¹⁰ Massaud Moisés, História da Literatura Brasileira - Simbolismo, vol. 4 (S. Paulo: Cultrix, 1985).
- ¹¹¹ Gonzaga Duque, “Posse Suprema,” e “Morte do Palhaço,” Horto de Máguas (Rio de Janeiro: Aguila, 1914) 8 e 46.
- ¹¹² Adelino de Magalhães, Obra Completa (Rio de Janeiro: Aguilar, 1963) 189-90.
- ¹¹³ Elódia Xavier, O Conto Brasileiro e a sua Trajectória - A Modalidade Urbana dos Anos Vinte aos Anos Setenta (Rio de Janeiro: Padrão, 1987) 31.
- ¹¹⁴ Xavier 32.
- ¹¹⁵ Xavier 35.
- ¹¹⁶ Xavier 35.
- ¹¹⁷ Xavier 42.
- ¹¹⁸ Alfredo Bosi, O Pré-Modernismo (S. Paulo: Cultrix, 1966) 56.
- ¹¹⁹ Alexandrino Severino, "Major Trends in the Development of the Brazilian Short Story," Studies in Short Fiction 8.1 (1971): 201.
- ¹²⁰ Affonso Arinos, "Joaquim Mironga," Pelo Sertão (Belo Horizonte: Itatiaia, 1981) 84.
- ¹²¹ Monteiro Lobato, “Urupês,” Urupês (S. Paulo: Brasiliense, 1962) 278-92.

II.2. O CONTO NO CONTEXTO LITERÁRIO MODERNISTA

Alles Vorhandene ist gerecht und
ungerecht und in beidem gleich
berechtigt. Das ist deine Welt! Das
heisst eine Welt!
(Nietzsche)

Falar de um movimento literário é sempre uma tarefa ingrata, até porque a nossa exigência prática de categorizar e organizar ideias e conceitos dificilmente se adapta à diversidade dos factos. Neste caso há ainda que ter em conta a relativa proximidade no tempo de um conjunto de influências de que continuamos a sofrer os efeitos, e a natureza do próprio movimento no qual se incluem diversos grupos literários que defendem em locais e datas distintas tendências nem sempre coincidentes. Deste modo, o objectivo do capítulo não será traçar um panorama do que foi o movimento modernista, mas sim identificar nele os aspectos mais relevantes que concorreram para o sucesso do conto, tentando compreender em que medida o género e a técnica da epifania se adequam ao seu espírito. Fora deste âmbito encontram-se, sem dúvida, aspectos importantes do movimento modernista de que não nos ocuparemos.

O ponto de partida é de novo Edgar Allan Poe. Este autor influenciou muito o grupo de simbolistas franceses, motor do movimento modernista, nomeadamente Baudelaire sobre quem a primeira leitura do poeta americano desencadeou um sentimento de enorme admiração e até de fraternidade espiritual. Nele, os simbolistas encontraram muitos dos pontos que desenvolveriam através da sua poesia: a noção de que a extensão da obra de arte deve ser directamente proporcional à intensidade do efeito pretendido; a negação da inspiração e a apresentação da poesia como um trabalho oficial e do poeta como um artífice; o sublinhar da necessidade de criação de uma determinada atmosfera onde (no caso de Poe) se apresentava a anomalia, o sofrimento humano, a perversão; a importância dada à música; a busca da beleza absoluta (em

detrimento do bom ou do verdadeiro) da qual a beleza deste mundo é um reflexo; a conjugação da sensibilidade (o mundo dos sentimentos do poeta) com a experiência (o mundo dos sentidos) através de combinações múltiplas que Baudelaire transformaria em correspondências. Os excertos mais ilustrativos destas concepções encontram-se nos textos "The Philosophy of Composition" e "The Poetic Principle"

Sobre a extensão da obra de arte, a precisão do trabalho poético e a beleza, diz

Poe:

Within this limit, the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit - in other words - to the excitement or elevation - again, in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio to the intensity of the intended effect: - this, with one proviso - that a certain degree of duration is absolute requisite for the production of any effect at all.

(...)

I select "The Raven" as most generally known. It is my design to render it manifest that no one point in its composition is referable either to accident or intuition - that the work proceeded, step by step to its completion with the precision and rigid consequence of a mathematical problem.

(...)

When, indeed, men speak of Beauty, they mean, precisely, not a quality, as is supposed, but an effect - they refer, in short, just to that intense and pure elevation of soul - not of intellect, or of heart - upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating 'the beautiful'.¹

Após a morte de Poe, no início da segunda metade do século XIX, o ambiente cultural que se vive é marcado, numa primeira fase, pela influência de Schopenhauer através da sua concepção do mundo como "representação" ou ilusão dos sentidos, impossível de conhecer por meio da experiência e do experimentalismo. Perante as exigências da sua própria vontade, que o impele para a conquista do mundo, o homem sofrerá inevitavelmente a frustração de se encontrar sempre aquém dos seus objectivos e desejos. Esta filosofia, oposta ao positivismo de Comte, desvaloriza o esforço e a competição e afirma um pessimismo e uma aceitação da dor que virão a constituir parte dos temas do movimento simbolista. Tal tendência acentuar-se-á posteriormente com Bergson e a sua desvalorização da inteligência em favor da intuição. Ao espírito de

dúvida sobre a eficácia dos métodos científicos vêm acrescentar-se as consequências nefastas da Revolução Industrial. Esta, iniciada no século XVIII, atingia agora o primeiro apogeu com a produção em massa a que se seguiria a utilização de mão-de-obra especializada e, mais tarde, a automatização, aliadas ao desenvolvimento científico e tecnológico e sua aplicação à indústria, mas a euforia daqui derivada tinha também os seus custos - o operário transformar-se-ia em mera peça de uma máquina e isolar-se-ia, novas divisões sociais surgiriam e o indivíduo sentir-se-ia perdido num mundo inacessível. Aliada a tais factores, a velocidade, tão importante em termos industriais, leva o ser humano a viver uma atmosfera de efemeridade, descrença e desalento. O artista, por seu lado, "adota" a crise que se vive na sociedade e reagindo contra o afã comercial burguês, assume uma atitude de passividade e indiferença perante a vida (desprezando a vontade que Schopenhauer considerava enganadora) e procura fugir ao real refugiando-se no refinamento e na excentricidade. Este ambiente decadentista² reflecte-se de formas diversa na teoria e prática de cada um dos poetas simbolistas, sem prejuízo da adesão de todos eles a certos princípios gerais que caracterizaram o movimento e que poderemos condensar em quatro pontos centrais: o idealismo ou espiritualismo, a capacidade sugestiva, a musicalidade de expressão e o domínio do fazer poético. Ao primeiro ponto, que se pode definir como um desejo de encontrar a unidade do material e espiritual na terra de modo a recuperar a união e essência do universo, "a flor ausente de todos os bouquets" (Mallarmé³) associa-se a noção de "correspondências" (Baudelaire) e a de que a missão do poeta nesse mundo é a de decifrador de símbolos (Baudelaire) ou de "vidente" que utiliza o "desregramento dos sentidos" com o objectivo de recuperar a consciência primitiva que a civilização não deixa vislumbrar (Rimbaud). O aparente e o visível só têm aqui significado em

conjugação com o oculto e o espiritual e essa fusão pode ser dada através das imagens sinestésicas em que o poeta procura associar sensações diferentes.

A capacidade sugestiva consiste na evocação, através do uso do símbolo, de um objecto para evidenciar um matiz, uma sequência ou um único estado de alma:

Nommer un object, c'est supprimer les trois-quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve. C'est le parfait usage de ce mystère qui constitue le symbole: évoquer petit à petit un objet pour montrer un état d'âme, ou, inversement, choisir un objet et en dégager un état d'âme, par une série de déchiffrements.⁴

Esta preponderância da sugestão (que liberta o leitor para as suas próprias interpretações) será ainda intensificada com Verlaine ao defender a purificação máxima do poema no sentido do impreciso e do vago, dos tons indefinidos e intermédios que privilegiam a sensibilidade e a emoção, onde a palavra serve para criar musicalidade ou difundir sugestões procurando captar instantes emocionais específicos.

É através da busca da evocação dos objectos e da máxima capacidade sugestiva do símbolo que estes poetas chegam, cada um de forma diferente, à arte da música. Enquanto Baudelaire afirmava que o uso das sinestesias deveria remeter para imagens visuais e sensações, Verlaine defendia a harmonia poética através da sonoridade concreta de cada verso e Mallarmé concebia o poema como uma sinfonia em que as palavras se relacionam como as notas musicais, constituindo temas, variações e relações diversas.

O último aspecto é ilustrado pela depuração poética de Mallarmé em cuja poesia, tendente para a busca da essência e do Nada, da Beleza através do Vazio, o significado é propositadamente inseparável da estrutura formal; pela oscilação de Rimbaud entre a distância ao desdobrar do próprio pensamento e a exploração premeditada dessa "vidência" e de um modo geral pela crença de todos os simbolistas na autonomia do poema e da sua linguagem sujeita a leis e estruturas específicas. É na

sequência desta posição que os simbolistas, nomeadamente Rimbaud, se libertam da rima e do ritmo, em reacção à poética parnasiana definida, regrada, alinhada em traços objectivos e nítidos, rigorosa na forma e apurada na linguagem, encaminhando-se para o poema em prosa e o verso livre, o que contribui para a perda cada vez maior do sentido da distinção poesia/prosa. Para Mallarmé, por exemplo, não existe prosa, sendo verso tudo o que se escreve com base numa linguagem "isolada", atenta a si própria e distinta do "uso elementar" do discurso na vida diária⁵.

O estudo das analogias entre estilos e formas poéticas de diversos autores simbolistas e alguns traços fundamentais da estética modernista é desenvolvido de modo aprofundado na obra French Symbolism and the Modernist Movement - A Study of Poetic Structures⁶. O seu autor distingue três áreas de análise: a poesia da consciência, o estilo e as estruturas simbólicas. Na primeira examina os aspectos seguintes: a teoria da poesia impessoal apresentada em algumas das cartas de Mallarmé (a Arte e a Beleza como absolutos, descobertos nos correlativos do Universo e não no indivíduo contingente) e de Rimbaud (a poesia objectiva, fundamentada na linguagem criativa e distanciada do seu autor pela obscuridade do tema e complexidade da expressão, é contrastada com o seu insípido oposto subjectivo); o desenvolvimento da poesia ("mood poems") que transmite um estado de espírito ("état d'âme") permanente ou transitório, através da combinação de elementos predominantemente descritivos cujo protótipo foi criado por Verlaine com o poema "Clair de Lune"⁷; a tendência para a utilização de padrões narrativos como a cena, o retrato e a anedota (Rimbaud⁸), ou de técnicas como o monólogo interior (Verlaine⁹), a supressão de parte da intriga e o monólogo dramático (Mallarmé¹⁰); a evolução dos "complaintes" de Laforgue¹¹ e a sua importante exploração de várias possibilidades técnicas no poema em primeira pessoa fragmentado, desde o uso de duas vozes para um mesmo falante e da interferência de

uma voz impessoal num estilo remoto, ao interrelacionamento dos pensamentos de uma personagem com os de outra e à exploração de ambiguidade em palavras que podem ser ditas ou pensadas.

Em relação ao estilo, Houston chama a atenção para a sua valorização e transformação num valor absoluto da literatura, visível, por exemplo na busca de uma estética da irregularidade por Verlaine, nas pesquisas sobre a sintaxe, o vocabulário (focalização na palavra e em certos padrões vocabulares) e a imagem feitas por Mallarmé, no movimento em direcção ao verso livre, na vulgarização do poema em prosa¹² ou no repensar da relação entre prosa e verso.

O terceiro capítulo apresenta alguns dos valores do simbolismo moderno que Houston caracteriza como psicológico, no sentido de se relacionar com a apresentação de um episódio da psicologia individual como por exemplo a inocência e a experiência, o destino e a liberdade, a totalidade e a fragmentação do eu, a criação e a esterilidade ou a imaginação e a realidade. O autor considera que existem dois padrões nos quais podemos incluir os temas e os símbolos de uma grande parte da poesia moderna: o ciclo do espírito e o da morte ou da matéria. Neles inclui a simbolização dos conflitos da *libido* e da repressão apresentados por Verlaine em Fêtes Galantes, a oposição entre a imagem de pureza e a do lado trágico, irónico e paradoxal da vida¹³, o simbolismo da tríade Ser-Nada-Absoluto de Mallarmé ou ainda representações da divisão entre o natural e o antinatural (Rimbaud).

Conscientes de que o homem é incapaz de se libertar da finitude do seu eu, revoltando-se contra e rejeitando um mundo que a reflecte, os simbolistas procuraram captar o mistério, o indizível, a essência do universo, o instante passageiro, os estados interiores mutáveis em função da experiência e intuição de cada momento, transmitindo-os através de uma subjectividade impessoal, conseguida na escolha de

objectos adequados e no cultivo de um estilo que evitasse o sentimentalismo empolado dos românticos e a suposta objectividade dos Parnasianos.

Esta interacção entre sujeito e objecto, entre o homem e o que o rodeia, acentuada pelo crítico francês Brunetière em "O princípio do simbolismo" (1888), levará o indivíduo ao interior das coisas com as quais se poderá fundir. Tal perspectiva, evidenciada pelo simbolismo, virá a constituir um elemento fundamental do modernismo, do conto modernista e do conto epifânico em que o objecto ou visão desencadeadores da epifania podem ser encarados como o objecto/símbolo que suscita uma viragem subjectiva ou o ponto de "subjectividade objectivada" da narrativa. Por outro lado, o tom poético de muitos contos modernistas, o uso de uma linguagem cuidada e precisa, o emprego de matizes, a subjectividade dos temas, a apresentação de traços ou elementos da vida mental ou espiritual das personagens, a reflexão sobre o próprio acto de escrita e sua linguagem aproximam-nos da poesia simbolista. A este respeito é interessante recordar que Poe escreveu sobretudo poesia e conto.

Em Inglaterra o movimento simbolista é assimilado por duas figuras cujas obras vieram a exercer grande influência no modernismo, nomeadamente em Virginia Woolf e Katherine Mansfield. Em 1873 Walter Pater publica Studies in the History of the Renaissance e em 1899 Arthur Symonds procura divulgar o simbolismo francês em Inglaterra com The Symbolist Movement in Literature. O primeiro, na conclusão do seu estudo sobre o Renascimento, apresenta a paixão pela arte, o desejo de beleza como o único elemento capaz de transmitir a mais elevada qualidade aos momentos passageiros da vida. Toda a arte aspira constantemente à condição da música e esses momentos, marcados pela brevidade e fluidez, caracterizam tanto a nossa vida física como o nosso mundo interior mas são mais visíveis neste. Embora a experiência possa abafar-nos sob uma chuva de formas exteriores, a reflexão continuada levar-nos-á pouco a pouco a

descobrir os objectos através das nossas impressões, da consciência que delas temos e da nossa própria individualidade. Aperceber-nos-emos então de que elas (impressões, imagens, sensações) se encontram em constante movimento, sendo quase impossível captá-las num determinado momento. É esse mesmo momento fugidio que constitui, no entanto, a jóia, a pérola que, como uma chama, dá sentido à vida. Como podemos ver, o autor traz-nos um olhar ponderado sobre o subjectivismo, valorizando as suas consequências, afasta as noções de objectividade e permanência, colocando o valor estético na região da sensação, percepção ou consciência de um determinado facto. Como em Brunetière encontramos-nos perante a interacção entre sujeito e objecto.

A beleza e importância do texto de Pater e a influência por ele exercida em Woolf, que retomaremos em capítulo posterior, justificam a extensão do excerto que se segue:

And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further: the whole scope of observation is dwarfed into the narrow chamber of the individual mind. Experience, already reduced to a group of impressions, is ringed round for each one of us by that thick wall of personality (...). Every one of those impressions is the impression of the individual in his isolation (...). Those impressions (...) are in perpetual flight; (...) each of them is limited by time and as time is infinitely divisible, each of them is infinitely divisible also; all that is actual in it being a single moment, gone while we try to apprehend it, of which it may ever be more truly said that it has ceased to be than that it is. To such a tremulous wisp constantly re-forming itself on the stream, to a single sharp impression, with a sense in it, a relic more or less fleeting, of such moments gone by, what is real in our life fines itself down. It is with this movement, with the passage and dissolution of impressions, images, sensations, that analysis leaves off - that continual vanishing away, that strange perpetual weaving and unweaving of ourselves. (...)

Not the fruit of experience, but experience itself is the end. (...)

To burn always with this hard, gemlike flame, to maintain this ecstasy is success in life.¹⁴

Proclamando-se discípulo de Pater, o irlandês Oscar Wilde acentua a ideia de autonomia da Arte, afirmando que esta encontra a perfeição em si própria e precede a Natureza e a vida que apenas a imitam. O seu único romance The Picture of Dorian

Gray¹⁵ refere a influência na personagem de um romance não explicitamente identificado, mas comentado por Wilde, cujos indícios remetem para A Rebours de J.-K. Huysmans, um dos textos em prosa que revolucionaram o género na época. Considerado um dos primeiros romances simbolistas, muito criticado por Zola, A Rebours apresenta-nos uma narrativa quase sem intriga, em que uma única personagem dominada por obsessões muito particulares se destaca pela extrema individualidade, pelo refinamento e recusa em identificar-se com a multidão. Esta nova concepção de romance foi teorizada no famoso e programático texto de Jean Moréas de 1886 em que é usado pela primeira vez o termo simbolismo. Nele se afirma que "a prosa-romance - novelas, contos, fantasias - evolui num sentido análogo ao da poesia", apresentando "ambientes deformados" nos quais "jáz o único real", onde "o romance simbólico edificará a sua obra de deformação subjectiva, seguro do seguinte axioma: a arte somente poderia procurar no objectivo um simples ponto de partida extremamente sucinto"¹⁶.

J.-K. Huysmans é precisamente um dos autores a quem Symons dedica um capítulo da obra The Symbolist Movement in Literature. Esta constitui um momento chave na vida do movimento pois é a primeira obra que tenta captar de forma global os seus traços fundamentais e é também um ponto de partida concreto para vários autores modernistas, nomeadamente Mansfield. A contribuição de Symons para a estética moderna passa também pelo assinalar do conceito do momento revestido de uma função simbólica, retirado de Pater, dos simbolistas e de Browning, antecipando assim noções como a epifania de Joyce, a imagem de Pound e o momento de Virginia Woolf, nas quais esse momento se tornou um veículo artístico através do qual uma realidade desconhecida é subitamente revelada. De acordo com Karl Beckson e John Munro¹⁷, Symons compara Browning e Pater no estudo An Introduction to the Study of

Browning, pondo em paralelo a técnica do poeta de revelar a alma de uma personagem, colocando-a numa situação crítica que condensa o tempo num momento único em que a verdade é apresentada de forma súbita e inequívoca, e a do crítico ao defender a busca do momento significativo:

Mr. Browning's aim (...) is (...) to reveal the soul to itself by the application of a sudden test, which shall condense the long trial of years into a single moment, and so 'flash the truth out by one blow'. (...) 'The poetry of Robert Browning,' says Mr. Pater, 'is pre-eminently the poetry of situations'. He selects a character, no matter how uninteresting in itself, and places it in some situation where its vital essence may become apparent - in some crisis of conflict or opportunity. The choice of good or evil is open to it, and in perhaps a single moment its fate will be decided. (...) These moments of intense significance, these tremendous spiritual crisis, are struck out in Mr. Browning's poetry with a clearness and sharpness of outline that no other poet has achieved.¹⁸

No artigo de 1893 "The Decadent Movement in Literature" Symons sublinha a noção simbolista de busca da essência da verdade, defendendo que o escritor deve apresentar através de um "flash" a alma dessas verdades de forma a poderem ser apreendidas pela alma do leitor:

What both [Impressionists and Symbolists] seek is not general truth merely, but *la vérité vraie*, the very essence of truth - the truth of appearances to the senses, of the visible world to the eyes that see it; and the truth of spiritual things to the spiritual vision. (...) The Symbolist, in this new, sudden way, would flash upon you the 'soul' of that which can be apprehended only by the soul - the finer sense of things unseen, the deeper meaning of things evident.¹⁹

Mais tarde, em The Symbolist Movement in Literature Symons chamará a atenção para o desvendar da alma das coisas através de símbolos:

Description is banished that beautiful things may be evoked, magically; the regular beat of verse is broken in order that words may fly, upon subtler wings. (...) And as we brush aside the accidents of daily life (...) we come closer to humanity.(...)

Here, then, in this revolt against exteriority, against rhetoric, against a materialistic tradition; in this endeavour to disengage the ultimate essence, the soul, of whatever exists and can be realized by the consciousness; in this dutiful waiting upon every symbol by which the soul of things can be made visible; literature bowed down by so many burdens, may at last attain liberty, and its authentic speech. (...)

It is the very essence of poetry to be unconscious of anything between its own moment of flight and the supreme beauty which it will never attain.²⁰

Esta centralização no momento como unidade de tempo virá a alterar a estrutura da narrativa ao focalizar a apreensão por um indivíduo da interacção entre os factos e uma determinada atmosfera num instante específico.

Outra das tendências que dá início ao modernismo no final do século XIX é o impressionismo, já referido no capítulo anterior. Perante as constantes inovações intelectuais e sociais da época, a mudança e as dificuldades de conhecimento objectivo, autores como F. M. Ford, Conrad, Tchekov ou James procuraram recriar um mundo em que predominam a percepção sensorial individualizada do aspecto exterior das coisas, o relativismo, a ambiguidade e a fragmentação.

O seu objectivo estético foi comunicar ao leitor as impressões instáveis e imateriais que o mundo exterior nos transmite, o acto de apreensão do real sem preocupação com a causalidade ou a lógica. Esta técnica, em que o espaço e o tempo são cristalizados em momentos independentes, leva ao anulamento da distinção entre sujeito e objecto e, de certo modo, à fusão da forma e do sentido através da concentração numa impressão única ou sequência delas.

A relação de interdependência entre mundo interior e exterior, sujeito e objecto é um dos aspectos mais importantes do impressionismo: a consciência individual ganha corpo e significado através da relação que estabelece com os objectos do mundo exterior, reconhecendo-se a realidade de ambos, mesmo das impressões ou aparências mais ilusórias, que devem no entanto passar pelo crivo da consciência para serem apreendidas. Desta combinação resulta um certo número de dualidades ou polaridades como a passividade (exterior, de apreensão) e o movimento (interior, na busca activa de novas relações entre o que foi apreendido), a espera e a acção, o desejo talvez ainda romântico de vislumbrar uma verdade transcendental, e a consciência, já mais próxima

do modernismo, de que não existe uma verdade global e absoluta, mas apenas impressões sensoriais variáveis de indivíduo para indivíduo:

The novel is no longer a story but a confused colliding of sensations, impressions and experiences. It is not 'ready-made', shown in advance, shaped and packaged by a trained writer-narrator. It is proffered to the reader like some fluid, poetic, enigmatic substance, and instead of following the plot line we wander around as if in a daydream. The 'real' world exists only in so far as it is reflected in a character's consciousness.²¹

As personagens da literatura impressionista encontram-se perante um mundo de estímulos que tentam enfrentar e entender, evoluem à medida que a sua capacidade de relacionar esses momentos se desenvolve, sentindo-se frequentemente isoladas da família, dos amigos ou da sociedade devido ao modo pessoal como encaram o mundo. São descritas através das suas palavras e acções ou do que as outras personagens dizem delas e são frequentemente envoltas numa atmosfera difusa e ambígua onde se manipula a luz, os contornos e se utiliza com frequência a conotação. A crença na superioridade da percepção individual levou os autores impressionistas a substituir o narrador, outrora tendencialmente onisciente e didáctico por um outro mais discreto e indeciso, possibilitando às personagens a própria afirmação (de preferência através do diálogo). Os temas incidem na mudança, no isolamento, no desejo de comunicação, suas dificuldades e consequentes tensões, na busca de uma identidade em equilíbrio entre a percepção e o conhecimento²².

A maior contribuição do impressionismo foi, no entanto, a sua concepção de tempo e espaço, em que se destacam "momentos de tempo [localizados no espaço através da descrição de uma determinada atmosfera] temporalmente ampliados e cristalizados que se dissolvem e regressam à continuidade temporal"²³. Como Van Gunsteren refere em Katherine Mansfield and Literary Impressionism:

The Impressionist's fragments of the present are submerged into the relentless flow of enduring time. If the instants are lost and never meaningfully connected to other fragmented moments, the sense of tragedy brought on by irremediable

loss is implicit. However, this tragedy may be mitigated through a superimposed vision of cyclical time. Impressionist characters are often unable to hold onto the moments of beauty in their lives either in the past or in the present (as they fade into the past), but if the disparate elements of momentary time coalesce in an 'epiphany' brought about through keen observation and awareness, and if the moment of 'coming together' can be carried over into the future, then the tragedy of loss can be compensated for or obviated. (...)

Therefore the epiphanies often take place in moments of heightened awareness, when the character reacts to an object, an action or another character in such a way that he/she achieves a new synthetic experience, a new perception. This kind of moment has been given many different names in literary criticism and it is not strictly the property of Impressionism, but these epiphanies (privileged moments, moments of being, visionary instants, impressions, 'instantanés' or 'moments bienheureux') do form a crucial basis for the Impressionistic vision.²⁴

Em conclusão, o impressionismo antecipa algumas das qualidades fundamentais do modernismo como a hegemonia da percepção individual e a apresentação da realidade em função daquela (as explicações não são conclusivas nem definitivas, mas uma interpretação possível), a fusão da noção de duração de Bergson²⁵ com o conceito de momento privilegiado e localizado no espaço, a rejeição da causalidade linear e a aceitação das dificuldades de conhecimento, do paradoxo e da dualidade. Ele cria sobretudo um modelo onde o conto modernista se enquadrará facilmente e reforça a noção de epifania encarada como momento privilegiado em que a consciência consegue tirar o máximo partido das suas capacidades.

A hegemonia da Europa no período que decorre entre a segunda metade do século e a primeira Guerra Mundial radica em factores como a expansão demográfica, a crescente urbanização, o desenvolvimento dos meios tecnológicos, a industrialização e mecanização, o crescimento económico, o imperialismo e o desenvolvimento dos meios militares. Tal preponderância afirma-se em numerosas vertentes, por vezes incompatíveis, desde a consolidação do liberalismo económico e do capitalismo à sua contestação com Marx, do positivismo de Comte e do cientismo originado em Darwin à reacção fortemente crítica a estas correntes (H. Poincaré, Bergson, Bradley e B. Croce), materializada por exemplo na fundação em 1882, em Londres, de Society for Psychical

Research²⁶. Esta superioridade incontestável no domínio da ciência, visível através das agremiações científicas que se multiplicaram por toda a parte, traduz-se na área da Física pela descoberta dos raios-X, da radioactividade, pela formulação da teoria da energia quântica e finalmente da teoria da relatividade por Einstein (1913), na área da Sociologia pelos estudos de Max Weber e Emile Durkheim e na da Antropologia pela importante contribuição de James Frazer. Nos campos do pensamento, das ciências humanas e da criação artística a atitude radical de exploração de novos horizontes é igualmente acentuada. No campo da psicologia e da filosofia quatro autores merecem destaque pela relação dos seus sistemas de pensamento com as novas correntes literárias: William James, S. Freud, Henri Bergson e F. Nietzsche.

James traz-nos a noção de corrente de consciência (que se virá a reflectir em literatura, desde logo pelo uso da técnica do monólogo interior, como já referi no capítulo anterior a propósito de Yellow Book) para traduzir um conjunto de propriedades como a mobilidade, a irreversibilidade e a continuidade, características de um pensamento que flui continuamente e cuja totalidade constitui o eu. Bergson, utilizando também a comparação com a corrente de um rio, apresenta a nossa personalidade como uma sucessão de estados em transição contínua, eles próprios constituídos por momentos múltiplos e instantâneos²⁷ em que o passado interfere com o mesmo peso do presente nos nossos desejos e actos. A mudança contínua é a condição da duração, da unidade e da criação constante de uma personalidade em que cada momento é sempre único e algo mais somado a tudo o resto. Em relação ao conhecimento Bergson assinala duas formas distintas e irreduzíveis: a análise, que encara como um método pragmático ainda que exterior, inautêntico e fundamentado no conceito e a intuição que considera uma forma directa e absoluta de acesso à realidade essencial²⁸. A memória tem também um papel basilar em toda a vida psíquica pois é

através dela que as percepções materiais e imediatas do sujeito interceptam os dados da inteligência. Além disso, a memória está também relacionada com a noção de duração uma vez que sem ela a continuidade temporal e o seu fluir não existem.

Freud, com as suas teorias sobre a estrutura da consciência e do inconsciente, sobre a sexualidade em geral e a sexualidade infantil em particular, sobre o recalçamento, a sublimação e suas manifestações, sobre os instintos e sua transformação, as pulsões e a *libido*, sobre o sonho e o complexo de Édipo e Jung com as noções de "inconsciente colectivo", individuação e os estudos sobre mitologia e símbolos terão sido duas das maiores influências na literatura e na arte do nosso século. Em Nietzsche os modernos encontraram sobretudo uma nova atitude perante a vida, baseada na crença de que a história humana chegara a um ponto crucial em que todos os valores deveriam ser revistos, nos ataques radicais ao Cristianismo e à religiosidade, na dualidade Apolo-Dionisos, na ideia de Superhomem, na libertação das convicções e na adesão ao ceticismo, na noção de máscara e na defesa da existência de um lado instintivo no pensamento consciente. O interesse pela natureza e desenvolvimento da personalidade individual, pelo misticismo e fenómenos "irracionais" desenvolveram-se com rapidez durante o último quartel do século pondo cada vez mais em causa a supremacia dos métodos então considerados científicos.

No campo da pintura encontramos-nos perante um dos períodos de maior originalidade e vitalidade da história da arte, iniciado com os impressionistas franceses que abriram novos caminhos e desenharam influências poderosas. Na música, o prestígio de Wagner²⁹ continuou a marcar as gerações modernas e a historiografia musical, em paralelo com outros inovadores como Strawinsky (A Sagração da Primavera - 1914), Debussy, Ravel e Schönberg.

Cada indivíduo podia observar-se agora a si mesmo e à sociedade como um todo: em Inglaterra, iniciava-se a publicação, em 1896, do Daily Mail como diário, associado à publicidade e dirigido ao grande público, em França inventava-se o cinematógrafo, Strindberg e Ibsen desafiavam os sistemas de valores das audiências teatrais, as classes trabalhadoras começavam a organizar-se de modo mais generalizado e a apresentar os seus protestos e as sufragistas intensificavam as suas lutas. A Primeira Guerra Mundial é uma confirmação da ruptura cultural pressentida, sentida e defendida pelos modernistas.

Londres foi, em menor grau do que Paris, onde todos os artistas iam buscar pontos de referência fundamentais, centro de uma imensa actividade literária de carácter experimental que se traduzia no aparecimento de novos grupos reunidos quer em cafés (como por exemplo o Rhymer's Club entre 1891 e 1893 aproximadamente), quer em casa de alguns dos seus membros, como aconteceu mais tarde com o círculo de Bloomsbury, ou na proliferação de revistas literárias que desempenharam um importante papel na estruturação das ideias nascentes e cujo objectivo era apresentar trabalhos inovadores. É o caso de Yellow Book, já anteriormente mencionado a propósito da evolução do conto, de New Age (1894-1922), The English Review (1908-1923), The Egoist (1914-1919), Blast (1914-1915), Rhythm (1911-1913) e The Athenaeum (1828-1921) para os quais Katherine Mansfield muito escreveu, e um pouco mais tarde, de Criterion (1922-1939) de Eliot.

Neste domínio o novo movimento reestruturou-se de harmonia com linhas de força bastante individualizadas. Isto significa que, na maior parte dos casos, as qualidades de cada autor são absolutamente específicas e a estrutura de cada obra é justificada apenas por si própria, ao arrepio de um estilo comum. A partir de agora o estilo define-se, mais do que antes, em função de cada autor e de cada obra, a

subjectividade é um ponto de vista tão aceitável como qualquer outro para chegar à verdade e o indivíduo solitário e marginalizado um dos mais bem colocados para dela falar. A transgressão dos valores tradicionais, a sua relativização ou a desconfiança em relação aos absolutos, a desintegração e fragmentação são pano de fundo de todo o modernismo e em alguns casos vão mais longe chegando à estética do choque/ruptura (em relação às convenções estabelecidas), à ausência de soluções para substituir os velhos padrões ou ao uso da anti-forma e da crise como elemento fundamental de estilo. Uma outra ramificação desta mesma tendência é visível na mistura de características opostas que o movimento assumiu:

Modernism was in most countries an extraordinary compound of the futuristic and the nihilistic, the revolutionary and the conservative, the naturalistic and the symbolistic, the romantic and the classical.(...)

Immediately we recognize (...) the concern to objectify the subjective, to make audible or perceptible the mind's inaudible conversations, to halt the flow, to irrationalize the rational, to defamiliarize and dehumanize the expected, to conventionalize the extraordinary and the eccentric, to define the psychopathology of everyday life, to intellectualize the emotional, to secularize the spiritual, to see space as a function of time, mass as a form of energy, and uncertainty as the only certain thing.³⁰

Mas, para além da diversidade, também se encontram traços comuns. Um dos mais importantes é a reflexão sobre a própria arte, a obra de arte e as suas formas, desenvolvida a partir da consciência que o artista moderno possui da crise da linguagem à sua disposição. Esta crise manifesta-se na incompatibilidade entre os novos objectivos da arte e o discurso literário tradicional, desadequado numa sociedade agora em evidente mutação. Ao rejeitar a noção de arte como uma descrição ou uma imitação do real, no sentido de representação objectiva das coisas e dos factos do mundo exterior, o escritor, poeta ou romancista, terá de criar e inventar uma nova linguagem, capaz de reproduzir o que não é palpável, o que não é usual (como por exemplo as novas concepções sobre o eu, o tempo e a percepção) e todas as dimensões esquecidas pelo homem dito civilizado, em particular a psíquica. Desta "desumanização da arte"³¹, desta

utopia tão condicionada pela subjectividade resulta um experimentalismo que tanto pode assumir tons de sofisticação, maneirismo e ostentação de exercício técnico, pelos quais os modernistas são criticados, como de desintegração e desespero formal.

Embora a tendência para a reflexão analítica e crítica do seu próprio processo criativo e construtivo seja apanágio de toda a obra modernista, ela torna-se uma característica marcante no romance. Aqui, através do chamado fenómeno de "introversão narrativa" e da utilização da figura do artista como herói, o autor, em busca da forma pura, transforma o processo de construção do romance, a sua complexidade e carácter paradoxal ou as interrogações sobre a natureza dessa arte em tema central da obra. Por vezes estabelece-se dentro da própria narrativa uma espécie de diálogo entre as formas mais tradicionais da arte e as mais recentes, como já vimos na abordagem de Dominic Head da obra de Joyce, Mansfield e Woolf no capítulo II 1. Assim, chama-se a atenção do leitor para a autonomia da estrutura ficcional, para os meios e os modos da construção artística que se transformam no próprio conteúdo da obra, deixando-a mais absorvida por preocupações estéticas como o uso da linguagem e do "esboço" ou outros aspectos formais. A arte é agora menos uma imitação do mundo exterior do que uma construção coerente e justificada por si própria.

Outra das traves-mestras do modernismo foi o interesse pela exploração das realidades interiores da consciência. Este traduziu-se em formas como a ficção da corrente de consciência e a consequente utilização da fragmentação narrativa, da multiplicidade de pontos de vista, da anomalia, da ausência de sentido, ou em temas como o cepticismo em relação ao próprio eu. A linguagem literária integrou no seu terreno os clichés, as fórmulas menos cultas, as frases e vocabulário quotidiano e rude (tendência que se iniciara, de resto, com o romantismo) e a sua atenção a géneros literários considerados menores.

Tecnicamente o aspecto mais importante a assinalar é, em nossa opinião, o tratamento do tempo e do espaço. Este foi apresentado com bastante clareza no ensaio "Spatial Form in Modern Literature"(1945) de Joseph Frank³² que serve de ponto de referência a todos os estudos posteriores sobre esta questão. Nele, Frank diz que os novos escritores procuram que "o leitor apreenda a sua obra espacialmente, como um momento no tempo e não como uma sequência"³³, dando exemplos como J. Joyce e M. Proust em relação ao romance. Joyce procura em Ulysses dar a noção de simultaneidade na vida de uma cidade, através de referências cruzadas, fragmentos que surgem de forma inesperada e inexplicável e que se relacionam independentemente da sequência temporal da narrativa. O objectivo é levar o leitor a apreender a cidade de Dublin como uma totalidade. Proust, porque acredita que os momentos transcendentais e extratemporais são a chave para a natureza última da realidade, para "a essência permanente das coisas geralmente oculta", tenta imobilizar sensações do passado e do presente em "fragmentos de tempo em estado puro, 'flashes' com a duração de um relâmpago"³⁴. Esta espacialização do tempo, bastante próxima do ideal impressionista, pode concretizar-se através de técnicas diversas como a apresentação descontínua da personagem, encarada como um enigma insolúvel, a utilização de motivos condutores (repetição de imagens, símbolos ou outros elementos na ficção simbolista) ou o uso da epifania. O tema passa a ser o principal elemento unificador deste tipo de obra que apresenta, em grande parte dos casos, imagens de indivíduos (a acção passa a ser interior) ou de uma sociedade. Este herói ou protagonista é, no entanto, incapaz de agir como o herói tradicional pois encontra-se sempre indeciso, logo dividido sobre a necessidade ou as virtudes da acção, por um lado e o questionamento do seu valor, o absurdo da existência, a rejeição da ideia de progresso, a necessidade de se transformar

primeiro a si mesmo, a inevitabilidade de encarar a desorientação e a derrota e enfim, a conquista da consciência de si próprio, por outro.

É interessante registrar que num ensaio posterior (1981)³⁵, ao fazer uma reapreciação do seu trabalho e das críticas que se lhe seguiram, Frank defende que as teorias de crítica literária então mais recentes, iniciadas com o Formalismo russo e desenvolvidas com o Estruturalismo francês, mostram a relevância e a importância da forma espacial ao longo da história da literatura. Tomashevsky, por exemplo, considera que os textos podem apresentar relações causais-temporais ou apresentar relações em que os elementos temáticos são contemporâneos ignorando as conexões causais. Todorov e Genette referem explicitamente a importância desta forma na avaliação da obra literária³⁶.

Outra das modificações estruturais da narrativa que o movimento modernista estimulou foi a alteração do posicionamento do narrador e da utilização da técnica do ponto de vista. A presença daquele tornou-se pouco a pouco mais apagada e a sua autoridade foi cada vez mais questionada. Em contrapartida faz-se sobressair o ponto de vista individual das personagens a partir do qual a narrativa se revela, como explicitaremos no capítulo VI.

A ironia, resultante do abismo existente entre as tragédias humanas e a perfeição (ou a sublimação daquelas) efectuada através da totalidade e da forma pura em arte, é outro dos elementos importantes que repassam todas as contexturas do modernismo, acompanhada de recursos estilísticos afins como o paradoxo, a contradição ou o dualismo. Neste quadro, a epifania pode ser encarada como uma expressão de dualidade e uma forma de representar a ironia. Regressaremos ao tema com maior detalhe em capítulo posterior.

Grande parte das imagens e temas modernos estão de alguma forma relacionados com este processo: o espaço colectivo (a cidade), a solidão e a marginalidade do artista, a necessidade de comunicação e a sua ausência, o triunfo da ciência e da técnica e a insegurança e instabilidade em relação ao sentido da vida e à própria linguagem (que conduzem por vezes à busca do primitivismo como solução), numa palavra a noção de que o destino humano é inevitavelmente problemático.

A poesia de origem anglo-saxónica passou, no início do século, como toda a restante poesia modernista, por uma evolução inovadora, embora já iniciada com Walt Whitman, em direcção ao verso livre, e fundamental pelos reflexos que teve na própria tradição poética, no domínio da prosa e particularmente do conto. O Imagismo, iniciado com T. E. Hulme e desenvolvido por F. S. Flint e Ezra Pound, entre outros, defende a primazia absoluta do momento:

An 'Image' is that which presents an intellectual and emotional complex in an instant of time. (...) It is the presentation of such a 'complex' instantaneously which gives that sense of sudden liberation; that sense of freedom from time limits and space limits; that sense of sudden growth, which we experience in the presence of the greatest works of art.³⁷

Mais tarde, Pound substituiria o termo "image" por "vortex":

The image is not an idea. It is a radiant node or cluster; it is what I can, and must perforce, call a VORTEX, from which, and through which, and into which, ideas are constantly rushing. In decency one can only call it a VORTEX. And from this necessity came the name 'vorticism'.³⁸

Ao mesmo tempo, o grupo de Bloomsbury (1905 a 1930), cujas posições avançadas influenciaram bastante o ambiente intelectual em Inglaterra no campo da arte e da literatura, formava os seus valores e os seus gostos sob a influência de figuras importantes como o filósofo G. E. Moore e o pintor e crítico de arte Roger Fry. O sistema filosófico do primeiro, que virá restabelecer a doutrina da "arte pela arte", baseia-se na ideia de que o Bem é uma noção indefinível, podendo apenas identificar-se as coisas que possuem essa propriedade ou 'valor intrínseco'. O prazer estético ou

apreciação do Belo (em primeiro lugar) e as afeições pessoais (em segundo lugar) são os componentes mais essenciais do Bem, os maiores bens que podemos conceber. Fry, que organizou para o público londrino duas importantes e controversas exposições de pintura pós-impressionista (1910 e 1912), exerceu grande influência sobre Virginia Woolf, como veremos em capítulo posterior, ao chamar a atenção para conceitos como a visão e o "esboço" ou para a expressão das relações psicológicas através da literatura, ideia que partilhava com o seu amigo o crítico Charles Mauron, cujo ensaio sobre a natureza do belo na arte e na literatura traduziu em 1926. Neste, o crítico francês refere o "volume psicológico" como elemento de trabalho do escritor e sublinha o valor do momento:

The simplest entities that literary art admits are states of mind, or perhaps one ought to say moments of the spirit. They are what we are at a given moment: the landscape that we contemplate, the sentiment which agitates us, the wonderful rhythm of a respiration, the movement of a palm tree. The external reality blends with the interior, or rather there is only one reality. Those divisions, useful enough for the life of action, into external objects, sensation and sentiment, are abolished. It is the central principle of all lyric poetry.³⁹

Durante este mesmo período T. S. Eliot conhecia Pound (1914), tornava-se editor assistente da revista The Egoist (1917), editava Poems (1919) em Hogarth Press de Virginia e Leonard Woolf, escrevia a obra crítica The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (1920), onde aparece o ensaio sobre Hamlet que apresenta a noção de "correlativo objectivo" e fundava The Criterion (1922) em cujo primeiro número aparece The Waste Land. Sobre o referido conceito, que constitui o corolário das suas ideias sobre a impessoalidade da poesia, diz Eliot:

The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an "objective correlative"; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.⁴⁰

Se procurarmos relacionar esta noção com o conceito de revelação epifânica, veremos que o objecto ou situação que conduzem à epifania são escolhidos e usados como "correlativo objectivo" de algo ainda desconhecido mas que será dado a conhecer à personagem através desse objecto ou situação.

Apesar de ter encontrado antecedentes e raízes de fundo na Europa, o modernismo brasileiro desenvolveu-se segundo padrões e linhas de força próprios, tomando por exemplo caminhos de carácter mais acentuadamente político e nacionalista do que acontecera no eixo anglo-saxónico. Massaud Moisés, na sua História da Literatura Brasileira,⁴¹ considera que aquele movimento se desenvolveu ao longo de três períodos: o primeiro momento, de 1922 a 1928, iniciado com a realização da Semana de Arte Moderna e marcado pelo empenho iconoclasta do grupo de Mário de Andrade; o segundo de 1928 a 1945, caracterizado pela maturidade construtiva e pelo aparecimento do romance social do nordeste (Jorge Amado entre outros); o terceiro a partir de 1945, marcado pela renovação da prosa de ficção, cujos nomes fundamentais nesta área são Clarice Lispector (que publica a sua primeira obra em 1944) e Guimarães Rosa.

A Semana de Arte Moderna teve antecedentes diversos⁴²: em 1912 Oswald de Andrade regressa da sua primeira viagem à Europa, trazendo novas ideias e dando testemunho do impacto causado pelos manifestos futuristas de Marinetti⁴³; em 1915 Luís de Montalvor e Ronald de Carvalho idealizam o lançamento de uma revista luso-brasileira - Orfeu - da qual só de editoria um número no Brasil; em 1916 funda-se a Revista do Brasil sob o signo do nacionalismo, que seria um dos valores mais importantes do Modernismo e da vida brasileira daí em diante; em 1917 a pintora Anita Malfatti, que estudara na Europa e nos Estados Unidos, realiza uma exposição que causa escândalo e polémica, introduzindo, deste modo, o debate estético no país; prossegue a publicação de obras por parte dos futuros modernistas: em 1919 Carnaval

de Manuel Bandeira, Le Départ sous la Pluie de Sérgio Milliet, A Dança das Horas e Messidor de Guilherme de Almeida⁴⁴; em 1920 Mário de Andrade escreve o livro de poesia Pauliceia Desvairada, obra de carácter modernista, que será publicada em 1922. Durante o ano de 1921 multiplicam-se os artigos polemizando sobre as novas tendências. A Semana decorreu em São Paulo, em Fevereiro de 1922 e incluiu sessões de carácter literário, musical e plástico, reunindo nomes como os já citados para além de outros como Menotti del Pichia. O público reagiu negativamente: o acontecimento foi considerado escandaloso e recebido com algazarra e pateada tendo muitos poemas sido declamados ou lidos sob assobios, vaías e gritaria. No entanto, a sua repercussão no meio literário, artístico e social foi enorme (até porque coincidiu com o Tenentismo - movimento revoltoso agrupando jovens oficiais contra as oligarquias e os vícios da República velha), pois é através dela que o Brasil inicia a sua integração nas linhas culturais do século XX.

Os princípios pelos quais os futuristas/modernistas se orientam haviam sido publicados num artigo do Correio Paulistano em 1921:

E são em suma: a) o rompimento com o passado, ou seja, a repulsa às concepções românticas, parnasianas e realistas; b) a independência mental brasileira, abandonando-se a sugestões europeias, mormente as lusitanas e gaulesas; c) uma nova técnica para a representação da vida em vista de que os processos antigos ou conhecidos não apreendem mais os problemas contemporâneos; d) outra expressão verbal para a criação literária, que não é mais a mera transcrição naturalista mas recriação artística, transposição para o plano da arte das realidades vitais; e) e, finalmente, a reacção ao "statu quo", o combate em favor dos postulados que apresentava, objectivo da desejada reforma.⁴⁵

Três meses depois da realização da Semana surge a revista Klaxon, espécie de porta-voz do novo movimento e publica-se então o livro de Mário de Andrade. Estala a polémica, os manifestos teóricos e as revistas proliferam até 1928, sem que o grupo consiga preconizar soluções práticas, plausíveis e coerentes. Valerá a pena, no entanto, destacar as perspectivas de Mário e Oswald de Andrade apresentadas respectivamente

no Prefácio Interessantíssimo a Pauliceia Desvairada e em A Escrava Que Não é Isaura (1924) e nos Manifestos Pau-Brasil (1924) e Antropófago (1928). A poética de Mário de Andrade, dirigida essencialmente à poesia, parte da noção de "palavra em liberdade" que se deverá traduzir em "verso melódico", "verso harmónico" e "polifonia poética"⁴⁶ e acentua o respeito pelo vernáculo brasileiro:

O nosso primitivismo representa uma nova fase construtiva.
(...)
A gramática apareceu depois de organizadas as
línguas. Acontece que meu inconsciente não sabe
da existência de gramáticas, nem de línguas
organizadas. E como Dom Lirismo é
contrabandista...
(...)
Não quis também tentar primitivismo vesgo e
insincero. Somos na realidade os primitivos
duma era nova.⁴⁷

Em Escrava o autor apresenta algumas leis proclamadas pela estética da nova poesia: verso livre, rima livre, vitória do dicionário (aspecto técnico); substituição da Ordem Intelectual pela Ordem Subconsciente, rapidez e síntese, polifonismo (aspecto estético):

Três universais apenas não dão para representar a sensação complexa do poeta.
É evidente. Mas
1º- a poesia não é só isso. Continua ainda. A poesia toda é o resultado artístico da impressão complexa.
2º- O poeta sintetiza e escolhe os universais mais impressionantes. O poeta não fotografa: cria. Ainda mais: não reproduz: exagera, deforma, (...) porém sintetizando. E da escolha dos valores faz nascer eúritmias, relações que estavam esparsas na vida, na natureza, e que a êle, poeta, competia descobrir e aproximar. Nisto consiste seu papel de artista. O poeta parte de um todo de que teve a sensação, dissocia-o pela análise e escolhe os elementos com que erigirá um outro todo, não direi mais homogêneo, não direi mais perfeito que o da natureza mas
DUMA OUTRA PERFEIÇÃO,
DUMA OUTRA HOMOGENEIDADE. (...)
A OBRA DE ARTE É UMA MÁQUINA DE PRODUZIR COMOÇÕES.⁴⁸

O primeiro texto de Oswald de Andrade, que citaremos mais adiante, chama a atenção para a verdade brasileira como facto de cultura, incluindo nela elementos paisagísticos, culinários, sociais e muitos outros; defende a síntese, o equilíbrio

geometra, o acabamento técnico, a invenção e a surpresa. No Manifesto Antropófago o autor retoma o primitivismo anterior e critica com violência a sociedade brasileira e a sociedade colonial à qual aquela se curvou, pelas suas instituições, pelos seus padrões morais de conduta, pela retórica e intelectualidade vazias. Defende simultaneamente a revolução caraíba, que, fundada na noção de rebelião, traria transformações a todos os níveis incluindo o económico e político. Passamos a citar:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
Única lei do mundo. Expressão mascarada de todos os individualismos, de todos os colectivismos. De todas as religiões. De todos os tratados de paz.
Tupi or not tupi that is the question.
(...)
Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida. E a mentalidade pré-lógica para o Sr. Lévy-Bruhl estudar.
Queremos a Revolução Caraíba. Maior que a Revolução Francesa. A unificação de todas as revoltas eficazes na direcção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem.
(...)
Contra o mundo reversível e as ideias objetivadas. Cadaverizadas. O stop do pensamento que é dinâmico. O indivíduo vítima do sistema. Fonte das injustiças clássicas. Das injustiças românticas. E o esquecimento das conquistas interiores.
(...)
Mas não foram cruzados que vieram. Foram fugitivos de uma civilização que estamos comendo, porque somos fortes e vingativos como o Jabuti.
(...)
Antes dos portugueses descobrirem o Brasil, o Brasil tinha descoberto a felicidade.
(...)
Peste dos chamados povos cultos e cristianizados, é contra ela que estamos agindo. Antropófagos.⁴⁹

Ainda mais do que aconteceu no modernismo europeu, as divergências internas nos grupos (“Anta” e “Festa” por exemplo) formados após 22 são tais que é difícil, ainda segundo Massaud Moisés, falar de uma estética que os caracterize. Unidos no repúdio do futurismo (que os havia inspirado na fase pré-modernista), das tendências literárias instaladas (excepção feita ao simbolismo) e na irreverência, foram incapazes de traçar objectivos comuns e definidos, caindo frequentemente em contradições e paradoxos. Vinte anos mais tarde, na famosa conferência sobre o movimento

modernista, Mário de Andrade reconhecerá muitos desses erros como o aristocratismo, o individualismo e a vaidade entre outros⁵⁰.

O nacionalismo, por exemplo, é uma das questões mais interessantes e ambíguas do movimento. Este tópico, referido em quase todos os manifestos, tem a ver com o anseio dos inovadores de "abrasileirar o Brasil", "retomando as tradições legitimamente brasileiras"⁵¹, redescobrimdo no passado histórico o carácter mais autêntico do país.

Citamos Oswald de Andrade no Manifesto da Poesia Pau-Brasil:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafraão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino são fatos estéticos.

O Carnaval no Rio é o acontecimento religioso da raça. Pau-Brasil. Wagner submerge ante os cordões de Botafogo. Bárbaro e nosso. A formação étnica rica. Riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

(...)

A língua sem arcaísmos, sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros. Como falamos. Como somos.

(...)

O trabalho contra o detalhe naturalista - pela síntese; contra a morbidez romântica - pelo equilíbrio geométrico e pelo acabamento técnico; contra a cópia, pela invenção e pela surpresa.

(...)

O trabalho da geração futurista foi ciclópico. Acertar o relógio império da literatura nacional

Realizada essa etapa, o problema é outro. Ser regional e puro em sua época.

(...)

O contrapeso da originalidade nativa para inutilizar a adesão acadêmica.

(...)

Bárbaros, crédulos, pitorescos e meigos. Leitores de jornais. Pau-Brasil. A floresta e a escola. O Museu Nacional. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.⁵²

Ao lado do desejo de recuperar a imagem do indígena e do negro sonhava-se a utopia, a vanguarda, o presente e o futuro, assumia-se a importação de um espírito europeu, centrado na velocidade e virado para a inovação. Aparentemente irreconciliável, ou pelo menos afastada do modernismo, o facto é que a vertente nacionalista/regionalista, iniciada com Afonso Arinos, se manteve na prosa (através do romance social no segundo período e da obra de Guimarães Rosa no terceiro) em paralelo com a tendência de carácter mais introspectivo, mais influenciada pelo

Simbolismo e pelos romancistas europeus modernos, na qual podemos integrar Clarice Lispector.

A fase inicial do movimento foi essencialmente dirigida para a poesia, aproximando-se por vezes da prosa versificada, enquanto no segundo e terceiro momentos se assiste ao desenvolvimento da prosa de ficção que por sua vez se desdobra nos dois ramos já referidos. Retomando uma certa consciência crítica da realidade nacional, o romance social dos anos 30 exerceria enorme influência dentro e fora do país e elevaria a ficção a um nível de destaque. Para além destas áreas claramente demarcadas surgiram, como é normal, obras mistas e miscigenadas em alguns aspectos. As referidas vertentes da ficção brasileira não surgem com o modernismo, que no entanto renovou formas e técnicas, antes provêm já da tradição do século XIX que apresentava uma linha privilegiando a apresentação do homem em relação com a terra e o meio em que se situa, e outra que apresenta o homem perante si próprio e os outros, questionando-se e interrogando-se acerca dos seus actos e motivações, como mostram os exemplos de Machado de Assis e Afonso Arinos já referidos.

Em 1945 é publicado, sob o título Plataforma da Nova Geração, um inquérito feito a trinta escritores da nova geração, em que a maior parte ao mesmo tempo que efectua uma análise crítica da sua própria geração literária, se recusa a reconhecer importância ao movimento de 22 e lhe dirige várias censuras. Qual o significado deste facto? Ter-se-ia dissolvido a atmosfera modernista?⁵³ Falando mais concretamente e tendo em vista a autora brasileira que nos propomos estudar, existirá um fio condutor entre a Semana de Arte Moderna e a escrita de Clarice Lispector? Directamente considero que não, mas em termos mais gerais, se pensarmos no ambiente de renascimento e de interrogação que se lançou, creio que sim. Esperamos clarificar estas e outras influências de Lispector ao longo do trabalho.

Falar do conto modernista é falar da importante figura de Mário de Andrade. Grande dinamizador do movimento na sua fase inicial, o "papa do Modernismo" é autor de uma obra experimental, que incidindo literariamente na poesia e no conto, marcou uma época com a publicação de Pauliceia Desvairada (1922) A Escrava Que Não é Isaura (1925) e Macunaíma (1928). Esta última obra, cujo subtítulo é "O Herói sem Nenhum Carácter" numa alusão ao anti-herói brasileiro, classificada como "rapsódia"⁵⁴ pelo próprio autor, simboliza a sua audácia de concepção ao apresentar um carácter indeterminado no quadro dos géneros literários, uma linguagem imaginária construída a partir de todas as variantes locais da língua, (fruto de uma pesquisa linguística e estética que Mário de Andrade defendia ardentemente) e um herói indefinido e feito de incoerências e contradições. Como contista é autor de alguns dos mais reputados textos da literatura brasileira como por exemplo "O Perú de Natal", "Atrás da Catedral de Ruão" ou "Frederico Paciência". Procurando retratar de forma crua e objectiva o sofrimento humano face a um ambiente artificial criado pela industrialização e pela nova ordem social assim imposta, Mário de Andrade apresenta personagens extraídas do quotidiano paulista evidenciando grande capacidade de síntese na sua caracterização. No volume Contos Novos (1947), que inclui textos mais antigos ("Frederico Paciência" - 1924; "Atrás da Catedral de Ruão" - 1927; "O Ladrão" - 1930; "Primeiro de Maio" - 1934) refeitos e revistos pelo autor, apuram-se aspectos importantes como o aumento da densidade psicológica das personagens, agora prisioneiras de uma consciência dividida e até contraditória, o gosto pela análise introspectiva e a representação de momentos muito especiais que se revelam de uma dualidade antagónica ao incluir experiências de plenitude e realidades irremediavelmente prosaicas e destruidoras. Tais momentos, vividos com intensidade pelas personagens, antecipam as epifanias de Lispector. Procurando aproximar-se da linguagem oral, Mário de Andrade utiliza a pontuação para

expressar emotividade, mantém certos bordões da linguagem e usa com frequência o pronome oblíquo no início de um período ("Me introduziram na saletinha da esquerda" em "Vestida de Preto"⁵⁵).

Pela sua representatividade citamos um longo excerto do conto "Frederico Paciência", cujo tema é a amizade entre dois jovens:

Comentando às claras o nosso amor de amigo, como que procurávamos nos provar que daí não podia nos vir nenhum mal, e principalmente nenhuma realização condenada pelo mundo. Condenação que aprovávamos com assanhamento. Era um jogo de cabeças unidas quando sentávamos pra estudar juntos, de mãos unidas sempre, e alguma vez mais rara corpos enlaçados nos passeios nocturnos. E foi aquele beijo que lhe dei no nariz depois, depois não, de repente no meio de uma discussão rancorosa sobre se Bonaparte era génio, eu jurando que não, ele que sim. - Besta! - Besta é você! Dei o beijo, nem sei! parecíamos estar afastados léguas um do outro nos odiando. Frederico Paciência recuou, derrubando a cadeira. O barulho facilitou nosso fragor interno, ele avançou, me abraçou com ansiedade, me beijou com amargura, me beijou na cara em cheio dolorosamente. Mas logo nos assustou a sensação de condenados que explodiu, nos separamos conscientes. Nos olhamos no olho e saiu o riso que nos acalmou. Estávamos verdadeiros e bastante ativos na verdade escolhida. Estávamos nos amando de amigo outra vez; estávamos nos desejando, exaltantes no ardor, mas decididos, fortíssimos, sadios.

(...)

Mas agora já éramos amigos demais um do outro, já o convívio era alimento imprescindível de cada um de nós, para que o cuidado a tomar decidisse um afastamento. Continuamos inseparáveis, mas tomando cuidado. Não havia mais aquele jogo de mãos unidas, de cabeças confundidas. E quando por distração um se apoiava no outro, o afastamento imediato, rancoroso deste, desapontava o inocente.

O pior eram as discussões cada vez mais numerosas, cada vez porventura mais procuradas. (...) Mas tudo, afastamento, correções, discussões quebradas em meio, só nos fazia desoladamente conscientes, em nossa hipocrisia generosa, de que aquilo ou nos levava para infernos insolúveis, ou era o princípio dum fim.⁵⁶

Alcântara Machado é outra das figuras importantes do conto no período modernista. Muito ligado ao jornalismo, cujo espírito contaminou a maior parte dos seus textos narrativos, sensível à indeterminação da própria obra, afirma que "novela, conto, romance, crônica são termos vagos que não delimitam coisa alguma"⁵⁷, declarações que vão na linha da famosa frase de Mário de Andrade sobre a mesma questão: "é conto tudo o que o autor diz que é conto". Cronista de S. Paulo por excelência, descreve os

costumes e o quotidiano dos imigrantes italianos dos bairros pobres, utilizando o diálogo como principal processo narrativo e por vezes o discurso indirecto livre⁵⁸.

A partir de 45 a literatura brasileira, no que diz respeito à ficção, sofre influências mais fortes da literatura europeia tanto em relação a temas como a técnicas. Katherine Mansfield é, segundo Afrânio Coutinho, uma das mais marcantes. As noções de desespero em relação à condição humana, impotência e falta de unidade permeiam cada vez mais estes textos, cujas intrigas se desenrolam em geral na cidade industrializada, procurando mostrar os seus malefícios (temas característicos na literatura modernista europeia, como por exemplo a degeneração dos valores humanos, o isolamento e a necessidade/impossibilidade de comunicação) e desnudar os problemas das suas vítimas. Estas deixam de ser predominantemente as classes pobres, os imigrantes, os negros ou o brasileiro, mas incluem também as classes mais abastadas, as classes médias, todos os grupos étnicos, ou melhor, qualquer ser humano, uma vez que todos são vítimas de um meio que se torna cada vez mais material e infelizmente universal. O conto, com a sua capacidade para a análise fragmentada da realidade, ganha terreno servindo-se de muitas das técnicas já referidas atrás: o tom lírico e por vezes indefinido, a ausência de intriga, a manipulação da cronologia e a utilização de outras técnicas no tratamento do tempo, a enfatização dos reflexos psicológicos e da sua transitoriedade, qual visão instantânea reflectindo uma visão completa da vida. É, no entanto, necessário abrir um parêntesis quanto à obra de Guimarães Rosa que, de forma muito particular, consegue reunir a vertente regional tipicamente brasileira e a preocupação de busca metafísica que marca o homem moderno.

De tudo o que foi dito ao longo deste capítulo fica claro que o conto pode ser encarado, pela sua brevidade, como correlativo literário de uma nova mundovisão (baseada na fragmentação, no subjectivismo e na apreensão e descrição de um momento

isolado), no qual alguns dos aspectos fundamentais da escrita modernista, como o uso do paradoxo e da ambiguidade, a visão fragmentada da identidade pessoal e a técnica da epifania encontram estrutura e ambiente adequados. Esta técnica, ao implicar uma subjectividade objectivada num momento específico, pode relacionar-se, ainda que em sentidos diferentes, com elementos como a estética impressionista, a duplicidade contida na noção de ironia, o conceito de dissonância e dualidade de Dominic Head, a concepção de forma espacial ou até com a noção de "correlativo objectivo" de Eliot.

NOTAS

¹ Edgar Allan Poe, "The Philosophy of Composition," Essays and Reviews, ed. G. R. Thompson (New York: Library of America, 1984) 13-25.

² Arthur Symonds define decadentismo no artigo "The Decadent Movement in Literature," Harper's 87 (1893): 858-59: "After a fashion it is no doubt a decadence; it has all the qualities that mark the end of great periods, the qualities that we find in the Greek, the Latin, decadence: an intense self-consciousness, a restless curiosity in research, an over-subtilizing refinement upon refinement, a spiritual and moral perversity. (...)

Healthy we cannot call it, and healthy it does not wish to be considered. The Goncourts (...) are always insisting on their own pet malady, *la névrose*. (...) For its very disease of form, this literature is certainly typical of a civilization grown over-luxurious, over-inquiring, too languid for the relief of action, too uncertain for any emphasis in opinion or in conduct. It reflects all the moods, all the manners, of a sophisticated society; its very artificiality is a way of being true to nature: simplicity, sanity, proportion - the classic qualities - how much do we possess them in our life, our surroundings, that we should look to find them in our literature - so evidently the literature of a decadence?"

³ S. Mallarmé, Poésies - Anecdotes ou Poèmes - Pages diverses (France: Générale Française, 1977) 207.

⁴ Arthur Rimbaud, "Réponse à une Enquête," La Doctrine Symboliste (Documents), ed. Guy Michaud (Paris: Nizet, 1947) 74.

⁵ Mallarmé, Poésies - Anecdotes 207-208.

⁶ John Porter Houston, French Symbolism and the Modernist Movement - A Study of Poetic Structures (Baton Rouge: Louisiana State UP, 1980).

⁷ "Votre âme est un paysage choisi/ Que vont charmant masques et bergamasques/ Jouant du luth et dansant et quasi/ Tristes sous leurs déguisements fantasques. // Tout en chantant sur le mode mineur/ L'amour vainqueur et la vie opportune,/ Ils n'ont pas l'air de croire à leur bonheur/ Et leur chanson se mêle au clair de lune, // Au calme clair de lune triste et beau/ Qui fait rêver les oiseaux dans les arbres/ Et sangloter d'extase les jets d'eau,/ Les grands jets d'eau sveltes parmi les marbres." - Verlaine, Fêtes Galantes (Paris: Flammarion, 1976) 2.

⁸ Os poemas "Les Premières Communions" e "Les Poètes de Sept Ans" são bons exemplos de retrato-narra-tivo e do uso de imagens descritivas da vida mental. Citamos parte deste último: "Quand, lavé des odeurs du jour, le jardinier/ Derrière la maison, en hiver, s'illunait,/ Gisant au pied d'un mur, enterré dans la marne/ Et pour des visions écrasant son oeil darne, Il écoutait grouiller les galeux espaliers. (...) / Et si, l'ayant surpris à des pitiés immondes,/ Sa mère s'effrayait; les tendresses, profondes,/ De l'enfant se jetaient sur cet étonnement./ C'était bon. Elle avait le bleu regard, - qui ment! // (...) Il n'aimait pas Dieu; mais les hommes, qu'au soir fauve,/ Noirs, en blouse, il voyait rentrer dans le faubourg/ Ou les crieurs, en trois roulements de tambour,/ Font autour des édits rire et gronder les foules./ -Il rêvait la prairie amoureuse, où des houles/ Lumineuses, parfums sains, pubescences d'or,/ Font leur remuement calme et prennent leur essor!/ Et comme il savourait surtout les sombres choses,/ Quand, dans la chambre nue aux persiennes closes,/ Haute et bleue, âcrement prise d'humidité,/ Il lisait son roman sans cesse médité,/"

Plein de lourds ciels ocreux et de forêts noyées,/ De fleurs de chair au bois sidéraux déployées,/ Vertige, écroulements, déroutes et pitié!/ - Tandis que se faisait la rumeur du quartier./ En bas, - seul, et couché sur des pièces de toile/ Écrue et pressant violemment la voile!" - Rimbaud, Oeuvres Complètes, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1972) 43-45.

⁹ Em "Sonnet Boiteux" Verlaine constrói um texto que se situa entre o monólogo interior e o "mood poem", utilizando um *eu* protagonista que nunca se designa pelo pronome sujeito: "Ah! vraiment c'est triste, ah! vraiment ça finit trop mal./ Il n'est pas permis d'être à ce point infortuné./ Ah! vraiment, c'est trop la mort du naïf animal/ Qui voit tout son sang couler sous son regard fané.// Londres fume et crie. O quelle ville de la Bible!/ Le gaz flambe et nage et les enseignes sont vermeilles./ Et les maisons, dans leur ratatinement terrible./ Épouvantent comme un sénat de petites vieilles.// Paul Verlaine, Jadis et Naguère (Paris: Léon Vanier, 1903) 14.

¹⁰ No poema "L'Après-Midi d'un Faune" temos um monólogo dramático, em que se descreve uma cena de forma implícita - o fauno interroga-se sobre se viveu uma ilusão dos sentidos - apresentando pensamentos íntimos e palavras usadas no discurso: "Ces nymphes, je les veux perpétuer./ Si clair,/ Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air/ Assoupi de sommeils touffus./ Amai-je un rêve?/ Mon doute, amas de nuit ancienne, s'achève/ En maint rameau subtil, qui, demeuré les vrais/ Bois mêmes, prouve, hélas! que bien seul je m'offrais/ Pour triomphe la faute idéale de roses -/ Réfléchissons.../ ou si les femmes dont tu gloses/ Figurent un souhait de tes sens fabuleux!/ Faune, l'illusion s'échappe des yeus bleus/ Et froids, comme une source en pleurs, de la plus chaste." Stéphane Mallarmé, Poésies, ed. Bertrand Marchal (France: Gallimard, 1992) 35.

¹¹ "Complainte" é uma espécie de canção popular de tom queixoso na qual a personagem medita em determinadas circunstâncias que a atingem e cujo tema é apresentado quer através de elipses, quer da apresentação de formas complexas de actividade consciente e inconsciente.

¹² Houston apresenta o poema em prosa de Rimbaud - "Une Saison en Enfer", como exemplo da criação do efeito da corrente-de-consciência, o que o aproxima de uma linguagem que não é nem prosa nem verso.

¹³ Citamos Houston, p.189: "The underlying idea is that life is death and that purity, renunciation, ascetism, spirituality, and barely incarnate beauty alone are not touched by death. They are ambiguous, of course, in that they suggest, not so much life as the otherworldly and the unattainable".

¹⁴ Walter Pater, The Renaissance - Studies in Art and Poetry, ed. Adam Phillips (Oxford: Oxford UP, 1986) 151-152.

¹⁵ Oscar Wilde, The Complete Works of Oscar Wilde (London: Collins, 1977). Citamos parte do Prefácio a The Picture of Dorian Gray: "The artist is the creator of beautiful things. To reveal art and conceal the artist is art's aim. (...)

Those who find beautiful meanings in beautiful things are the cultivated. For these there is hope.

They are the elect to whom beautiful things mean only Beauty.

There is no such thing as a moral or immoral book.

Books are well written or badly written. That is all. (...)

The moral life of man forms part of the subject-matter of the artist, but the morality of art consists in the perfect use of an imperfect medium. No artist desires to prove anything. Even things that are true can be proved. (...)

Thought and language are to the artist instruments of an art.

Vice and virtue are to the artist materials for an art.

From the point of view of form, the type of all the arts is the art of the musician. From the point of view of feeling, the actor's craft is the type.

All art is at once surface and symbol.

Those who go beneath the surface do so at their peril.

Those who read the symbol do so at their peril.

It is the spectator, and not life, that art really mirrors.

Diversity of opinion about a work of art shows that the work is new, complex and vital. (...)

All art is quite useless." (p. 17)

¹⁶ Jean Moréas, "Le symbolisme," Les Manifestes Littéraires de la Belle Époque, ed. Bonner Mitchel (Paris: Seghers, 1966) 32-33.

¹⁷ Karl Beckson e John Munro, "Symons, Browning and the Development of the Modern Aesthetic," Studies in English Literature 10 (1970): 687-99.

¹⁸ Arthur Symons, Introduction to the Study of Browning (London: Cassel, 1886) 9.

¹⁹ Arthur Symons, "The Decadent Movement in Literature," Harper's New Monthly Magazine 87 (1893): 859.

- ²⁰ The Symbolist Movement in Literature (London: Heinemann, 1899) 9-10 e 92.
- ²¹ Julia Van Gunsteren, Katherine Mansfield and Literary Impressionism (Amsterdam: Rodopi, 1990) 55.
- ²² Constituem um bom exemplo destes temas os textos Heart of Darkness de Conrad, "The Turn of the Screw" de James e "Christmas Eve" de Chekhov.
- ²³ H. Peter Stowell, Literary Impressionism, James and Chekhov (Athens: U of Georgia P, 1980) 19.
- ²⁴ Van Gunsteren 60-61.
- ²⁵ "La durée toute pure est la forme que prend la succession de nos états de conscience quand notre moi se laisse vivre, quand il s'abstient d'établir une séparation entre l'état présent et les états antérieurs" - H. Bergson, "Essai sur les Données Immédiates de la Conscience," Oeuvres (Paris: PUF, 1970) 67.
- ²⁶ Associação ainda hoje existente, fundada pelo poeta e inspector escolar F. W. Myers e pelo professor de filosofia moral H. Sidgwick entre outros, cujo objectivo era estudar sem preconceitos as faculdades do homem que parecem inexplicáveis à luz dos estudos cientificamente reconhecidos. A Associação, em actividade num período de grande interesse pelo espiritualismo e pelo sobrenatural, investigou com um elevado nível de distanciamento científico, matérias como por exemplo a telepatia e as aparições. Entre os seu presidentes contaram-se personalidades como A. J. Balfour e William James e entre os seus membros Ruskin, Tennyson, Gladstone ou o explorador A. R. Wallace.
- ²⁷ "Envisagée du côté multiplicité, la durée va donc s'évanouir en une poussière de moments dont aucun ne dure, chacun étant un instantané. Que si, d'autre part, je considère l'unité qui relie les moments ensemble, elle ne peut pas durer davantage, puisque, par hypothèse, tout ce qu'il y a de changeant et de proprement durable dans la durée a été mis au compte de la multiplicité des moments" - Bergson 1417.
- ²⁸ "Un absolu ne saurait être donné que dans une intuition, tandis que tout le reste relève de l'analyse. Nous appelons ici intuition la sympathie par laquelle on se transporte à l'intérieur d'un objet pour coïncider avec ce qu'il a d'unique et par conséquent d'inexprimable. Au contraire, l'analyse est l'opération qui ramène l'objet à des éléments déjà connus, c'est-à-dire communs à cet objet et à d'autres. Analyser consiste donc à exprimer une chose en fonction de ce qui n'est pas elle. Toute analyse est ainsi une traduction, un développement en symboles, une représentation prise de points de vue successifs d'où l'on note autant de contacts entre l'objet nouveau, qu'on étudie, et d'autres, que l'on croit déjà connaître." - Bergson 1395-1396.
- ²⁹ Wagner defendia que a poesia deveria ligar-se intimamente à música, utilizando a mesma forma de apresentação imediata dos temas e escolhendo um tipo de linguagem que levasse as ideias a diluírem-se em sentimentos. Mallarmé reconhece a importância de Wagner e o valor da arte musical, mas afirma que o poema perfeito incluirá em si mesmo a música.
- ³⁰ Malcolm Bradbury e James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism," Modernism 1890-1930, ed. Malcolm Bradbury e James McFarlane (Harmondsworth: Penguin, 1986) 46 e 48.
- ³¹ "Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla. Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir. De la Gioconda se han enamorado muchos ingleses. Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podrían transportarnos a nuestro mundo habitual. Nos deja encerrados en un universo abstruso, nos fuerza a tratar con objetos con los que no cabe tratar humanamente. Tenemos, pues, que improvisar otra forma de trato por completo distinto del usual vivir las cosas; hemos de crear e inventar actos inéditos que sean adecuados a aquellas figuras insólitas. Esta nueva vida, esta vida inventada previa anulación de la espontánea, es precisamente la comprensión y el goce artísticos" - José Ortega Y Gasset, La Deshumanización del Arte (Madrid: Revista de Occidente, 1960) 20-21.
- ³² Joseph Frank, "Spatial Form in Modern Literature," The Widening Gyre - Crisis and Mastery in Modern Literature (Bloomington: Indiana UP, 1968) 3-62.
- ³³ Frank 9.
- ³⁴ M. Proust, A la Recherche du Temps Perdu, Bibliothèque de la Pléiade, vol. 3 (Paris: Gallimard, 1954) 872-73.
- ³⁵ Joseph Frank, "Spatial Form: Thirty Years After," Spatial Form in Narrative, ed. Jeffrey Smitten e Ann Daghistany (Ithaca: Cornell UP, 1981) 202-43.
- ³⁶ T. Todorov, Poética, trad. António José Massano (Lisboa: Teorema, 1977) e G. Genette, "La Littérature et l'Espace," Figures II (Paris: Seuil, 1969).
- ³⁷ Ezra Pound, "A Few Don'ts By An Imagiste," Imagist Poetry, ed. Peter Jones (Harmondsworth: Penguin, 1976) 130.
- ³⁸ Ezra Pound, "Vorticism," The Modern Tradition - Backgrounds of Modern Literature, ed. Richard Ellmann e Charles Feidelson (New York: Oxford UP, 1965) 152.

-
- ³⁹ Charles Mauron, The Nature of Beauty in Art and Literature, trad. Roger Fry (London: Hogarth, 1927) 74.
- ⁴⁰ T. S. Eliot, "The Objective Correlative," The Modern Tradition - Backgrounds of Modern Literature, ed. Richard Ellmann e Charles Feidelson Jr. (New York: Oxford UP, 1965) 134.
- ⁴¹ Massaud Moisés, História da Literatura Brasileira - Modernismo vol. 5 (S. Paulo: Cultrix, 1993).
- ⁴² A este respeito consultar Mário da Silva Brito, História do Modernismo Brasileiro - Antecedentes da Semana de Arte Moderna (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978).
- ⁴³ O vocábulo futurismo seria usado durante vários anos pelos impulsionadores do movimento modernista brasileiro, tendo-se identificado com este numa fase inicial.
- ⁴⁴ Manuel Bandeira, Obras Poéticas (Lisboa: Minerva, 1956); Guilherme de Almeida, Toda a Poesia (S. Paulo: Livraria Martins, 1955).
- ⁴⁵ Afrânio Coutinho, dir., A Literatura no Brasil, vol. 5 (Rio de Janeiro: Sul-Americana, 1970) 10.
- ⁴⁶ Mário de Andrade, Poesias Completas (S. Paulo: Livraria Martins, 1966) 13-31.
- ⁴⁷ Mário de Andrade, Poesias 26-29.
- ⁴⁸ Mário de Andrade, "A Escrava Que Não É Isaura," Obra Imatura (S. Paulo: Livraria Martins, 1960) 237 e 258.
- ⁴⁹ Oswald de Andrade, Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972) 13-19.
- ⁵⁰ A este respeito consultar Mário de Andrade, "O Movimento Modernista," Aspectos da Literatura Brasileira (S. Paulo: Livraria Martins, 1974) 231-262.
- ⁵¹ Moisés, Modernismo 32.
- ⁵² Oswald de Andrade 5-10.
- ⁵³ Essa é a opinião de Wilson Martins que situa o modernismo brasileiro entre 1916 e 1945 na obra A Literatura Brasileira - O Modernismo, vol. 6 (S. Paulo: Cultrix, 1973) 21 e no artigo "Tendências da Literatura Brasileira Contemporânea," Revista Iberoamericana 43.98-99 (1977): 17-26.
- ⁵⁴ No Prefácio que não chegou a publicar, Mário de Andrade refere o uso do "rapsodismo popular" ou da "literatura rapsódica" no aspecto do estilo. O fac-símile deste manuscrito encontra-se na edição crítica da obra: Mário de Andrade, Macunaíma - o Herói sem Nenhum Carácter, ed. crítica (Florianópolis: Editora da UFSC, 1988) 354. Também numa crônica, publicada no Diário Nacional, em 1931 e que pode ser consultada nesta mesma edição, o autor refere a sua "preocupação rapsódica" em Macunaíma.
- ⁵⁵ Mário de Andrade, Contos Novos (Belo Horizonte: Itatiaia, 1983) 29.
- ⁵⁶ Mário de Andrade, Contos 87.
- ⁵⁷ Moisés Modernismo 131.
- ⁵⁸ Cf. o conto "O Mártir Jesus" em Novelas Paulistas (Rio de Janeiro: José Olympio, 1971) 80-84.

III - A EPIFANIA

As descobertas dos segredos do mundo abalam-nos, ao descobri-los, porque imaginamos então revelar-lhe o seu mistério e nele o seu infinito. Mas esse infinito é finito logo depois, e o mistério permanece. E foi reduzido a um qualquer real. Mas todo o real imediato tem já em si o mistério que se mede pela nossa interrogação. Uma pedra. Uma flor. Há assim de vez em quando um instante em que esse mistério explode em revelação, se condensa, se torna visível com um relâmpago e nos absorve a vida toda e em que tudo o mais é demais. Escutas neste momento um pássaro idiota que canta para ninguém. De que mais precisas para o mistério existir? E te comoveres até ao esgotamento de ti? Até não haver mais universo para lá?

(Virgílio Ferreira, Pensar)

O termo epifania está desde épocas muito antigas ligado a uma manifestação imediata, visível e poderosa do poder da divindade (invisível) que, assim, efectua uma modificação importante nas situações terrenas. O exemplo mais conhecido deste sentido do termo é a festa cristã da Epifania que celebra a manifestação da divindade de Cristo aos magos e consequentemente a chegada de um salvador à Terra. Neste tipo de epifania enfatiza-se a interpretação específica do significado final de uma experiência divina, tal como irá acontecer na conversão de S. Paulo na estrada de Damasco e nas Confissões de Santo Agostinho. Segundo o autor, estando uma tarde no jardim, ouve uma voz cantante que lhe ordena a leitura de um livro, a partir da qual todas as suas dúvidas se dissiparão e que ele interpretará, num processo mais característico do intelecto do que da percepção, como a voz de Deus. A conversão de Santo Agostinho estabeleceu um padrão para muitas conversões religiosas como por exemplo as dos Puritanos ao longo dos séculos XVII e XVIII, que se baseavam no reconhecimento de uma influência externa, interpretada como intervenção divina, agente de libertação dos aspectos pecadores, e de renovação através da graça e favor de Deus. Neste tipo de revelação ou iluminação mística (que não deve ser confundida com o reconhecimento ou "anagnorisis" teorizado por Aristóteles no capítulo 16 da Poética) para além de se valorizar o objecto revelado, invariavelmente de origem divina, como já referimos, é necessária a anulação do eu e o desprezo pelas sensações físicas ou a mortificação dos sentidos, funcionando a experiência de percepção aqui apenas como matéria prima conducente à interpretação.

No sentido secular, perfeitamente distinto do anterior, o termo epifania associa-se, em primeiro lugar, aos românticos que valorizaram o peso emocional das experiências de percepção reveladora, o processo mental que elas suscitam, a revelação sugestiva e não definitiva.

Já em meados do século XVIII Hume apresentava as noções de independência, originalidade e indivisibilidade dos momentos que se sucedem, um após outro, com origem nas nossas percepções e Rousseau alargava o mesmo conceito à recordação de determinados pontos do passado, que plenos de força e significado partiam de incidentes triviais e aliando-se à emoção o transportavam ao êxtase. Jay Brian Losey na sua tese “Modern Epiphany from Wordsworth to Joyce”¹ considera-o um precursor de Wordsworth, Joyce e Woolf e da epifania moderna pelo facto de associar o registo dos momentos comuns que o impressionam profundamente ao comentário sobre a forma como eles lhe marcaram o crescimento da alma ou o desenvolvimento da consciência. Em Confessions e Reveries ele associa duas experiências separadas pelo tempo, integras na narrativa e transmite ao leitor o seu significado. É o que acontece no episódio das pervincas:

Je donnerai de ces souvenirs un seul exemple qui pourra faire juger de leur force et de leur vérité. Le premier jour que nous allâmes coucher aux Charmettes, Maman était en chaise à porteurs, et je la suivais à pied. Le chemin monte: était assez pesante, et craignant de trop fatiguer ses porteurs, elle voulut descendre à peu près à moitié chemin pour faire le reste à pied. En marchant elle vit quelque chose de bleu dans la haie, et me dit: Voilà la pervinche encore en fleur. Je n'avais jamais vu de la pervinche, je ne me baissais pas pour l'examiner, et j'ai la vue trop courte pour distinguer à terre les plantes de ma hauteur. Je jetai seulement en passant un coup d'oeil sur celle-là, et près de trente ans se sont passés sans que j'aie revu de la pervinche ou que j'y aie fait attention. En 1764, étant à Cressier avec mon ami M. du Peyrou, nous montions une petite montagne au sommet de laquelle il a un joli salon qu'il appelle avec raison Belle-Vue. Je commençais alors d'herboriser un peu. En montant et regardant parmi les buissons, je pousse un cri de joie: *Ah! Voilà de la pervinche!* Et c'en était en effet. Du Peyrou s'aperçut du transport, mais il en ignorait la cause; il l'apprendra, je l'espère, lorsqu'un jour il lira ceci. Le lecteur peut juger par l'impression d'un si petit objet, de celle que m'ont faite tous ceux qui se rapportent à la même époque.²

Sterne levantava a hipótese de que o cérebro humano pudesse apreender uma porção determinada de tempo, de extensão proporcional ao valor que tem para o indivíduo que a apreende. É, no entanto, Wordsworth quem nos apresentará as noções seminais de uma poética dos momentos de iluminação no Prefácio de Lyrical Ballads:

The principal object, then, which I proposed to myself in these poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them throughout; as far as was possible, in a selection of language really used by men; and at the same time to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in an unusual way; and further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement.³

e no poema “The Prelude”:

There are in our existence spots of time
Which with distinct pre-eminence retain
A vivifying Virtue, whence, depress'd
(...)
In trivial occupations, and the round
Of ordinary intercourse, our minds
Are nourished and invisibly repair'd,
A virtue by which pleasure is enhanced,
That penetrates, enables us to mount,
When high, more high, and lifts us up when fallen.
This efficacious spirit chiefly lurks
Among those passages of life in which
We have had deepest feeling that the mind
Is lord and master, and that outward sense
Is but the obedient servant of her will.
Such moments worthy of all gratitude,
Are scatter'd everywhere, taking their date
From our first childhood.⁴

A epifania é, aqui, uma percepção, incidente, situação ou experiência curta, ocasional e vulgar, à qual se associam sentimentos e emoções interiores e que adquire, por isso mesmo um significado especial e revelador para aquele que a vive, dando origem à criação de novas imagens e formas de linguagem com o auxílio da imaginação ("luz auxiliar" do espírito) e da memória. Este processo, que gera um estado de excitação no poeta e no qual Wordsworth baseia a sua técnica e o conteúdo da sua poesia, leva por um lado a uma melhor compreensão da essência do objecto apreendido

(ponto de partida) e por outro revela aspectos fundamentais da sensibilidade, da emoção e da capacidade do receptor/poeta de valorizar a sua experiência e de a registar através da linguagem. O valor destas percepções situa-se não apenas no momento em que ocorrem (geralmente a infância), mas também num tempo posterior em que, de forma retrospectiva, despertam no espírito através da memória: depois de um período em que o espírito se encontra desocupado e tranquilo, um acontecimento visual, associado à actividade física (por exemplo o surgir de qualquer objecto), dá lugar a uma percepção súbita, surpreendente e tão poderosa ("flash upon the inward eye") que produz um estado de espírito impossível de ultrapassar. O objecto que originou a epifania é enfatizado e exaltado devido à associação a emoções e sensações de grande valor - Wordsworth descreve o que vê e como foi afectado por essa visão. Todo o processo conduz a uma melhor compreensão e a uma renovação da experiência individual, à recriação do passado e à evocação de sentimentos semelhantes nos outros.

Podemos distinguir dois tipos de epifanias em Wordsworth: a "epifania proléptica"⁵, que se baseia em recordações do passado, em que a mente, em resposta a um estímulo do presente, transforma aquela experiência em novos significados e a "epifania adelónica"⁶, menos característica no poeta, em que uma experiência poderosa de percepção é transformada imediatamente através de associações imaginativas, numa manifestação espiritual. Ambas descrevem um estado de consciência alterado em que Wordsworth procura sempre manter a relação entre o mundo exterior que desencadeia a epifania e o significado que dela resulta, como uma nova forma de ver as coisas.

Coleridge utiliza também o processo epifânico na sua poesia, explorando tal como Wordsworth as impressões e as emoções a ele associadas, mas fá-lo de forma mais psicológica, subjectiva, associada ao sonho e desligada do objecto que as desencadeou. Ao definir imaginação como uma capacidade dupla - por um lado

primária na capacidade da mente de apreender o mundo objectivo - e por outro secundária - ao criar, ao mesmo tempo, de forma imaginativa, uma realidade externa, Coleridge sublinha o valor do pensamento na transformação de um facto accidental num momento de grande significado. Aqui, qualquer percepção vigorosa se pode revestir de um significado revelador se for transfigurada pela mente sensível e pelas fantasias verbais do poeta que consegue, deste modo, tornar evidente o invisível, associando sentimentos e emoções diversos a uma única imagem e aos objectos que a desencadearam, captando, em tais momentos, tanto o fluir da experiência como o seu carácter ilusório. Este desenvolvimento através de uma série de associações mentais, da interacção do sonho com a memória e o devaneio, culmina numa epifania, geralmente de tipo adelónico, cuja imagem espiritual evidencia e reflecte novos significados e associações. O poema "Frost at Midnight", que parte das reflexões do poeta sobre a geada, junto à lareira, é um bom exemplo do processo. Como refere Ashton Nichols:

The powerful emotions that move throughout the poem are crystallized in the description of a natural process that corresponds to the mental process described in the poem. Like the frost, the mind has the capacity to solidify certain moments in time. Such moments, caught for an instant amid the otherwise transitory flow of consciousness, take on powerful feelings of significance. Out of such illuminated instants we draw 'lovely shapes and sounds' that mold the spirit. Traces of past and present in the mind are like the unseen vapour that produces the frost. In an epiphanic imagination, these mental contents coalesce in secret into powerfully felt verbal images. (...) Like the actual icicles, these vivid moments shine with a light of their own to the moon, which is seen as an image of the mind from which their light is actually derived. This insight is revealed in the literary epiphany.⁷

A valorização do momento mantém-se, embora de forma diferente, em Keats e em Shelley. O primeiro, ao analisar o processo de construção da alma ("soul making"), diz: "Nothing startles me beyond the Moment. The setting sun will always set me to rights - or if a Sparrow come before my Window I take part in its existence and pick about the Gravel"⁸. Shelley apresenta em A Defence of Poetry a sua experiência de momentos de fusão da emoção com a percepção, analisando-lhes a origem e efeitos e

relacionando-os directamente com o processo de criação poética. A epifania é, neste caso, um estado de espírito em que a mente funde as suas ideias, de forma imaginária, com objectos inanimados, transformando a experiência numa ideia pura e quase inatingível, o que na prática se traduz na ausência de imagens concretas. Apesar de esta visão intelectual poder não encontrar analogias no mundo material ou possibilidades de verbalização, o momento que produz o sentimento pode ser registado como uma epifania. Citamos o texto:

Poetry is not like reasoning, a power to be exerted according to the determination of the will. A man cannot say 'I will compose poetry'. The greatest poet even cannot say it; for the mind in creation is as a fading coal, which some invisible influence, like an inconstant wind, awakens to transitory brightness; this power arises from within, like the colour of a flower which fades and changes as it is developed and the conscious portions of our natures are unprophetic either of its approach or its departure. (...)

Poetry is the record of the best and happiest moments of the happiest and best minds. We are aware of evanescent visitations of thought and feeling sometimes associated with place or person, sometimes regarding our own mind alone, and always arising unforeseen and departing unbidden, but elevating and delightful beyond all expression: so that even in the desire and the regret they leave, there cannot but be pleasure, participating as it does in the nature of its object.⁹

Na epifania romântica, a revelação do invisível através do visível e do mundano reveste-se de um significado específico para o próprio poeta devido ao enfatizar da sua resposta particular a tal experiência e da transformação desta através da memória, da inteligência ou da sensibilidade em novos significados, cujos efeitos são apenas subjectivos na sua origem reflectindo uma visão do mundo partilhada por muitos. O tempo cronológico ("chronos"¹⁰) é secundarizado em favor do tempo psicológico ou imaginativo ("kairos"), aquele que, como Santo Agostinho refere nas Confissões, inclui os três tempos que existem na alma - o presente das coisas passadas, o presente das coisas presentes e o presente das coisas futuras.

A partir do período romântico muitos foram os autores que, de formas diversas e sob outras designações, aludiram à intensidade de momentos de revelação que poderemos considerar epifânicos ou de alguma forma associados à epifania.

Em 1838 o americano R. W. Emerson, muito influenciado pelos românticos ingleses, escrevia:

Day creeps after day, each full of facts, dull, strange, despised things (...) presently the aroused intellect finds gold and gems in one of these scorned facts, then finds (...) that a fact is an Epiphany of God. (...) The least fact to the [seeing soul] is full of meaning (...) A flute heard out of a village window, a prevailing strain of a village maid will teach a susceptible man as much as others learn from the orchestra of the Academy.¹¹

Walt Whitman apresenta em alguns dos seus textos poéticos estados de transe de carácter em parte místico ou sexual e momentos de revelação:

I mind how once we lay such a transparent summer morning,
How you settled your head athwart my hips and gently turn'd over upon me,
And parted the shirt from my bosom-bone, and plunged your tongue to my bare-stript heart,
And reach'd till you felt my beard, and reach'd till you held my feet.
Swiftly arose and spread around me the peace of knowledge
that pass all the argument of the earth,
And I know that the hand of God is the promise of my own,
And I know that the spirit of God is the brother of my own,
And that all the men ever born are also my brothers, and the women my sisters and lovers,
And that a kelson of the creation is love,
And limitless are leaves stiff or drooping in the fields,
And brown ants in the little wells beneath them,
And mossy scabs of the worm fence, heap'd stones, elder,
mullein and poke-weed.¹²

Tennyson, apesar da dissonância de muitas das suas afirmações e da flagrante diversidade das interpretações dos críticos, refere-se com clareza a estados de transe ("trances"), que lhe alteram a consciência e ocorrem frequentemente em associação com o trabalho poético. Citamos uma descrição da experiência feita pelo próprio poeta e um excerto da obra que ilustra esta relação:

A kind of waking trance I have frequently had, quite up from boyhood, when I have been all alone. This has generally come upon me thro' repeating my own name two or three times to myself silently, 'till all at once, as it were out of the intensity of the consciousness of individuality, the individuality itself seemed to

dissolve and fade away into boundless being, and this not a confused state, but the clearest of the clearest, the surest of the surest, the wierdest of the wierdest, utterly beyond words, where death was an almost laughable impossibility, the loss of personality (if so it was) seeming no extinction but the only true life.¹³

So word by word, and line by line,
The dead man touched me from the past,
And all at once it seemed at last
The living soul was flashed on mine,
And mine in this was wound, and whirled
About empyreal heights of thought,
And came on that which is, and caught
The deep pulsations of the world,
Aeonian music measuring out
The steps of Time - the shocks of Chance -
The blows of Death. At length my trance
Was cancelled, stricken through with doubt.

(...)

And sucked from out the distant gloom
A breeze began to tremble o'er
The large leaves of the sycamore,
And fluctuate all the still perfume,
And gathering freshlier overhead,
Rocked the full-foliaged elms, and swung
The heavy folded rose, and flung
The lilies to and fro, and said
'The dawn, the dawn' and died away;
And East and West, without a breath,
Mixt their dim lights, like life and death,
To broaden into boundless day.¹⁴

Walter Pater, cuja influência no desenvolvimento do sentido secular de epifania no século XX é decisiva devido ao seu apego à valorização da pureza da experiência, apresenta-nos na obra Marius the Epicurean uma personagem que, ao acreditar no valor do momento presente e ao procurar reter esses pontos transitórios registrando cenas num bloco-notas, faz uso desta técnica:

It was become a habit with Marius - one of his modernisms - developed by his assistance at the Emperor's 'conversations with himself', to keep a register of the movements of his own private thoughts and humours; not continuously indeed, yet sometimes for lengthy intervals, during which it was no idle self-indulgence, but a necessity of his intellectual life, to 'confess himself', with an intimacy, seemingly rare among the ancients; ancient writers, at all events, having been jealous, for the most part, of affording us so much as a glimpse of that interior self, which in many cases would have actually doubled the interest of their objective informations.

(...)

Revelation, vision, the discovery of a vision, the *seeing* of a perfect humanity, in a perfect world - through all his alternations of mind, by some dominant

instinct, determined by the original necessities of his own nature and character, he had always set that above the *having*, or even the *doing* of anything. For, such vision, if received with due attitude on his part, was, in reality, the *being* something, and as such was surely a pleasant offering or sacrifice to whatever gods there might be, observant of him.¹⁵

Por outro lado, na obra citada no capítulo anterior - The Renaissance, refere-se também claramente o momento epifânico:

Now it is part of the ideality of the highest sort of the dramatic poetry, that it presents us with a kind of profoundly significant and animated instants, a mere gesture, a look, a smile, perhaps - some brief and wholly concrete moment - into which, however, all the motives, all the interests and effects of a long history, have condensed themselves, and which seem to absorb past and future in an intense consciousness of the present (...) exquisite pauses in time, in which, arrested thus, we seem to be spectators of all the fullness of existence, and which are like some consummate extract or quintessence of life.¹⁶

Dostoyevsky descreve, em algumas das suas obras, autênticos momentos epifânicos associados aos ataques epiléticos de que ele próprio sofria.

Gerard Manley Hopkins utilizará a epifania num sentido religioso como manifestação da divindade: todos os objectos mundanos, mesmo os mais insignificantes, são encarados na sua essência ("inscape") como uma fonte de iluminação espiritual, a qual é percebida de forma acidental, surgindo fisicamente como um "flash", "spark" ou "wildfire" sendo depois interpretada pelo poeta ("instress"¹⁷) como uma confirmação de dogmas teológicos. Antecipa, da epifania moderna, a noção de ponto de vista subjectivo e a elevação do espírito a um patamar de consciência mais elevado.

Browning é um dos autores que mais importância terá tido neste percurso, devido à utilização literária, na sua obra poética, da epifania como técnica de apresentação da evolução psicológica ("the development of a soul"¹⁸) das personagens intervenientes através de momentos de crise e revelação pessoal. Os seus monólogos dramáticos implicam a concentração em aspectos insignificantes da experiência quotidiana, que se transformam em momentos de grande intensidade, revelando tanto

sobre a essência dos objectos envolvidos como sobre os processos da mente e o carácter (invisível) da personagem. A maioria destas epifanias associa-se à intensidade da relação amorosa e acentua a noção de tempo psicológico ou imaginativo, atribuindo um valor infinito e intemporal a tais momentos. No poema "By the Fireside", Browning descreve o passeio de dois amantes, que, num determinado ponto do percurso, olham através da grade de uma janela, sendo tomados por uma percepção que dá lugar a emoções intensas:

Oh moment, one and infinite!
The water slips o'er stock and stone;
The West is tender, hardly bright:
How grey at once is the evening grown -
One star, its chrysolite!

We two stood there with never a third,
But each by each, as each knew well:
The sights we saw and the sounds we heard,
The lights and the shades made up a spell
Till the trouble grew and stirred.
(...)
The forests had done it; there they stood;
We caught for a moment the powers at play:
They had mingled us so, for once and good,
Their work was done - we might go or stay,
They relapsed to their ancient mood.¹⁹

Os monólogos dramáticos de Browning no combinar de elementos narrativos, dramáticos e líricos, pelo utilizar da noção de que o vulgar pode revelar o extraordinário e o infinito (determinante na literatura moderna), pelo valorizar da percepção e do sujeito desta, que atinge uma nova consciência do seu lugar no mundo, pelo deixar ao leitor a interpretação dos monólogos de cada personagem abrem caminho ao poema moderno, quebrando as barreiras entre géneros no sentido mais tradicional, antecipando formas narrativas como o "short story" e técnicas narrativas da prosa do século XX e influenciando autores como A. Symonds e James Joyce. Utilizada inicialmente como uma forma de organizar a experiência, a epifania tornar-se-á em alguns casos, uma forma de organizar a estrutura narrativa. Esta mudança de perspectiva relaciona-se com

a questão do isolamento estético: enquanto para o poeta do século XIX a imagem produzida pela epifania deve existir através de associações infinitas, relacionando-se com uma realidade transcendente - Browning procura sintetizar as epifanias numa unidade que possa ser identificada com a verdade - para os Simbolistas e Imagistas a autonomia e o isolamento estéticos determinam o valor do poema. Segundo Ashton Nichols²⁰ a poesia de Browning abre caminho ao desenvolvimento da epifania em duas direcções: uma, poética, que se desenvolverá através do simbolismo de Yeats, dos fragmentos imagísticos de Pound e dos monólogos dramáticos de Pound e Eliot; outra, em prosa que será utilizada como técnica narrativa, possibilitando a deslocação de uma percepção intensa para a seguinte, apresentando verdades individuais das personagens e que será utilizada por escritores como Joyce, Woolf ou Faulkner.

Os simbolistas partilham com os românticos o recurso ao momento de revelação, no entanto fazem-no de forma diferente. Para o poeta simbolista o valor da epifania reside, não no descrever de uma experiência e no seu relacionamento com toda uma vida espiritual, mas sim na sua aplicação concreta a uma forma artística específica. Ela existe apenas em função do poema, da arte, único meio capaz de revelar um pouco do universo, através de pequenos indícios e pela mão de alguns eleitos. Na obra já citada The Symbolist Movement in Literature de Arthur Symons, cuja influência recebida de Browning referimos no capítulo anterior, acentua-se de novo a imediatez das experiências de percepção e a busca de um significado, agora através do símbolo. Preso num mundo de aparências, possuidor apenas do momento, adormecido na felicidade da ignorância e da finitude, o homem só terá possibilidades de compreender a sua verdadeira posição durante momentos fugazes em que toma consciência das suas próprias limitações:

To live through a single day with that overpowering consciousness of our real position, which, in the moments in which alone it mercifully comes, is like blinding light or the thrust of a flaming sword, would drive any man out of his senses.²¹

Como já referimos no capítulo anterior, muitos factores contribuem para a assimilação desta nova técnica: o questionamento da religião e do racionalismo dogmático, a procura de uma verdade mais relativizada, o aumento do interesse pela psicologia, a preocupação com o sentido de isolamento vivido pelo ser humano. No campo literário valoriza-se o papel do símbolo no conhecimento, a ficção aproxima-se mais da poesia, libertando-se do constrangimento da intriga e interessando-se pelos pormenores insignificantes e ou efémeros da realidade objectiva e subjectiva que podem abrir caminho a uma melhor compreensão de algum tipo de realidade, qualquer que ela seja. Utilizada até ao final do século XIX sobretudo em poesia, a técnica da epifania será, a partir do eclodir do movimento modernista, empregue também na prosa.

Os poetas que mais se destacarão na área, no início do século, são, como já referimos, Yeats, que foi profundamente influenciado pela obra de Symonds, e T. S. Eliot que, tal como Hopkins, associa a epifania (conceito de “still point” em Four Quartets) à revelação da graça divina. Em relação à prosa encontramos formas diversas de encarar esta técnica em autores como Henry James, Joseph Conrad, E. M. Forster, William Faulkner ou Proust.

Henry James apresenta vários exemplos na sua ficção. A personagem Marcher em “The Beast in the Jungle” é um deles:

It hadn't come to him, the knowledge, on the wings of experience; it had brushed him, jostled him, with the disrespect of chance, the insolence of accident. Now that the illumination had begun, however, it blazed to the zenith, and what he presently stood there gazing at was the sounded void of his life.²²

Conrad refere-se concretamente aos momentos de visão no Prefácio a The Niger of the 'Narcissus' e integra-os com frequência na narrativa como acontece em Lord Jim:

To arrest, for the space of a breath, the hands busy about the work of the earth, and compel men entranced by the sight of distant goals to glance for a moment at the surrounding vision of form and colour, of sunshine and shadows; to make them pause for a look, for a sigh, for a smile - such is the aim, difficult and evanescent, and reserved only for a very few to achieve. But sometimes by the deserving and the fortunate, even that task is accomplished. And when it is accomplished - behold! - all the truth of life is there: a moment of vision, a sigh, a smile - and the return to an eternal rest.²³

Nothing could have been more commonplace than this remark; but its utterance coincided for me with a moment of vision. It's extraordinary how we go through life with eyes half shut, with dull ears, with dormant thoughts. Perhaps it's just as well; and it may be that it is this very dullness that makes life to the incalculable majority so supportable and so welcome. Nevertheless, there can be but few of us who had never known one of these rare moments of awakening when we see, hear, understand ever so much - everything - in a flash - before we fall back again into our agreeable somnolence.²⁴

Alguns dos contos de Forster, particularmente os cinco escritos entre 1903 e 1905 centram-se em "momentos eternos" de cariz intelectual e emocional :

He spread out his arms and steadied himself against the soft charred wood, and then slowly leant back, till his body was resting on the trunk behind. His eyes closed, and he had the strange feeling of one who is moving, yet at peace - the feeling of the swimmer, who, after long struggling with chopping seas, finds that after all the tide will sweep him to his goal.

So he lay motionless, conscious only of the stream below his feet, and that all things were a stream, in which he was moving.

(...)

To Mr. Lucas, who, in a brief space of time, had discovered not only Greece, but England and all the world and life, there seemed nothing ludicrous in the desire to hang within the tree another votive offering - a little model of an entire man.²⁵

Faulkner utiliza frequentemente a epifania, quer episodicamente na vida de algumas das suas personagens, quer mesmo como ponto de partida para uma visão do futuro da personagem e para o desenvolvimento de todo um projecto narrativo, como acontece com Sutpen em Absalom! Absalom!. Esta técnica é geralmente associada à evocação do passado, histórico ou individual, ou através de uma epifania do presente em que a personagem recorda ou revive o passado, ou através da descrição de uma epifania do passado que se manteve na memória da personagem. Outro dos aspectos interessantes nas epifanias de Faulkner é a utilização de imagens estáticas e cristalizadas no tempo como ponto de partida para o momento de revelação em que,

através de uma sensibilidade apurada, a personagem chegará mais perto do significado das coisas. Esta utilização da "frozen image" aproxima-o de Virginia Woolf, assim como a noção de que muitas vezes a descoberta se dá através de pequenos "flashes", "the struck match which doesn't dispel the dark"²⁶ ou "matches struck unexpectedly in the dark"²⁷.

Em "Home" Faulkner descreve Jean-Baptiste o qual, numa cidade desconhecida, espera pelos cúmplices, decididos a utilizar os seus conhecimentos sobre explosivos numa acção criminosa. Jean-Baptiste sente-se ainda hesitante sobre a atitude a tomar até que ouve um homem tocar um serrote e acaba por tomar a decisão de partir em busca de uma nova vida:

Jean-Baptiste paused, stricken, and about him rose the land he called his (...) He saw the cottage where he was born, and ate and slept, sharp in the sun; he saw the wheeling candle light soft in a golden dusk beneath a single star like a yellow rose. He saw all this and knew that he had pursued a phantom into a far land.²⁸

A figura do modernismo mais determinante na cunhagem do conceito em literatura é James Joyce, pois é ele que utiliza o termo "epifania" referindo-se à técnica literária usada na descrição das revelações de carácter secular feitas a Stephen Daedalus em Stephen Hero:

He [Stephen Hero] was passing through Eccles' St one evening, one misty evening, with all these thoughts dancing (...) when a trivial incident set him composing some ardent verses which he entitled a "Vilanelle of the Temptress". A young lady was standing on the steps of one of those brown brick houses which seem the very incarnation of Irish paralysis. A young gentleman was leaning on the rusty railings of the area. Stephen as he passed on his quest heard the following fragment of colloquy out of which he received an impression keen enough to afflict his sensitiveness very severely.

The Young Lady - (drawling discreetly) ... O, yes...I was ...at the ... cha ... pel...

The Young Gentleman - (inaudibly) ... I ... (again inaudibly) ... I ...

The Young Lady - (softly) ... O ... but you're ...ve ... ry ... wick ... ed

This triviality made him think of collecting many such moments together in a book of epiphanies. By an epiphany he meant a sudden spiritual manifestation, whether in the vulgarity of speech or of gesture or in a memorable phase of the mind itself. He believed that it was for the man of letters to record these epiphanies with extreme care, seeing that they themselves are the most delicate and evanescent of moments.

(...)

This is the moment which I call epiphany. First we recognise that the object is one integral thing, then we recognise that it is an organised composite structure, a thing in fact: finally, when the relation of the parts is exquisite, when the parts are adjusted to the special point, we recognise that it is that thing which it is. Its soul, its whatness, leaps to us from the vestment of its appearance. The soul of the commonest object, the structure of which is so adjusted, seems to us radiant. The object achieves its epiphany.²⁹

Joyce clarifica a sua teoria estética, estruturada em Stephen Hero e A Portrait of the Artist as a Young Man, baseado-se em S. Tomás de Aquino e na afirmação deste que a beleza exige três elementos que correspondem às fases de apreensão - "totalidade, harmonia e irradiação" ("Three things are needed for beauty, wholeness, harmony and radiance"). Na primeira fase apreendemos uma imagem, destacada pela sua totalidade e coesão, do que a rodeia; na segunda, apreendemos, de forma mais analítica, a sua estrutura, relações e harmonia interna; na terceira, o espírito apreende a luminosidade do objecto num momento de êxtase e prazer estético³⁰.

A utilização da epifania na obra deste autor (Portrait, Dubliners, Ulysses) dirigiu de forma determinante a crítica para o estudo do momento epifânico como técnica estrutural da literatura modernista. A referência, descoberta no manuscrito de Stephen Hero em 1941 por Harry Levin, deu origem a uma imensa bibliografia crítica que, na sua maior parte, encara a epifania como estrutura central de apresentação temática em Joyce, exceptuando o caso de Robert Scholes, cujo questionamento dessa importância o leva a defender o abandono do termo nos estudos joyceanos³¹. Registe-se ainda, segundo alguns autores, a evolução do conceito ao longo da obra: no início uma revelação imediata desprovida de explicitação, um modo de ver o real (emotivo), mais tarde a descrição de um modo de fazer ver, um processo de criar, uma estratégia verbal, comprometida com a linguagem, através da qual diversos pormenores num conto ou num poema se combinam para a revelação de determinado sentido.

Os trabalhos de autores como Florence Walzl, Morris Beja ou Robert Langbaum sobre os textos de Joyce estabeleceram parâmetros de análise e um corpo teórico que vieram a ser utilizados na apreciação crítica do uso da epifania na prosa modernista. Florence Walzl, por exemplo, no artigo já referido em nota, distingue a manifestação da epifania a uma personagem ou ao leitor. Morris Beja, no seu livro seminal Epiphany in the Modern Novel³², para além de defender a estabilidade e o valor da epifania na literatura modernista, assinala a distinção feita por Joyce entre a epifania que tem origem num objecto concreto e vulgar, num discurso banal ou num gesto e a originada em "a memorable phase of the mind itself". Embora seja muitas vezes difícil dissociá-la da primeira, este tipo de epifania concretiza-se na epifania-sonho ("dream-epiphany"), que utiliza o poder revelador dos sonhos, e na epifania baseada na memória. Nesta Beja distingue dois tipos: a retrospectiva, em que o acontecimento não produz nenhuma impressão especial quando ocorre, mas tornar-se-á fonte de iluminação quando for recordado no futuro (utilizada por autores como Faulkner e Woolf), e a que se refere ao "passado recuperado" ("past recaptured"³³), característica de Proust. Claramente associada às noções de tempo e memória de Bergson, a epifania centra-se, tal como é utilizada por este romancista na análise da natureza das recordações, que de forma súbita, inesperada e espontânea reapreendem o passado, recriando-as e transmutando-as, através das suas associações mentais e físicas, para uma realidade presente.

Na sequência do estabelecimento de uma definição do conceito de epifania Morris Beja estabelece dois critérios, de sentido equivalente para o seu reconhecimento - o da Incongruência e o da Insignificância. Citamos ambos e seguidamente a referida definição:

Criterion of Incongruity: when the cause of an illumination is clearly important, there is no epiphany unless the revelation is not strictly relevant to whatever produces it. (...)

Criterion of Insignificance - it is 'a trivial incident,' a 'triviality,' that makes Stephen think of collecting epiphanies. (...) The incident is important in so far as it provides a revelation but it would seem minor to someone else, and perhaps at any other time to the person experiencing it. In this quality lies one of the principal roots of the increasing use of epiphany in modern literature. For as men have found themselves putting less and less trust in the truths and absolutes of the past, they have more and more come to stress the *trivia* of existence.

(...)

I would call [epiphany] a sudden spiritual manifestation, whether from some object, scene, event, or memorable phase of the mind - the manifestation being out of proportion to the significance or strictly logical relevance of whatever produces it.³⁴

Robert Langbaum no artigo "The Epiphanic Mode in Wordsworth and Modern Literature"³⁵ considera o conceito de epifania característico da ficção modernista e refere a existência de epifanias negativas - revelações que trazem perspectivas de ruína, em alguns autores modernos como Beckett e Stevens. Acrescenta quatro critérios aos já definidos por Beja:

The first is the Criterion of Psychological Association: the epiphany is not an incursion of God from outside; it is a psychological phenomenon arising from a real sensuous experience, either present or recollected. The second is the Criterion of Momentaneousness: the epiphany lasts only a moment, but leaves an enduring effect. The third is the Criterion of Suddenness: a sudden change in external conditions causes a shift in sensuous perception that sensitizes the observer for epiphany. The fourth is the Criterion of Fragmentation or the Epiphanic Leap: the text never quite equals the epiphany; the poetry, as Browning put it, consists in the reader's leap.³⁶

É talvez em Dominic Head (The Modernist Short Story - a Study in Theory and Practice, já referido no capítulo II.1) que encontramos a leitura mais ousada e rica da epifania em Joyce; tal como no caso de K. Mansfield, o crítico defende que aquela é construída de forma intencionalmente problemática, procurando concentrar em si não um único efeito mas uma diversidade de forças ambíguas, conflituosas e dissonantes que juntamente com outras técnicas narrativas reflectem a relação dual ("autonomia relativa") do indivíduo com o seu contexto ideológico e social. Mantendo a noção de conflito, mas alheio à de "autonomia relativa," John Mc Gowan³⁷ defende que existe no modernismo uma tensão entre duas formas de interpretar o "eu" que se podem reflectir

na técnica da epifania: por um lado a sua utilização como forma de ganhar saber sobre si próprio, de encontrar um significado para o eu e por outro o esforço para “desconstruir o eu,” apresentando-o como uma entidade emocional transitória e dispersa sem um centro unificador.

Deborah Jane Kuhlmann apresenta na sua tese de doutoramento “William Faulkner and Virginia Woolf: the Movement of the Moment, a Dialectic”³⁸ uma interpretação da epifania algo próxima da de Head; segundo esta autora as epifanias na ficção de V. Woolf e de W. Faulkner são momentos de movimento, momentos dialécticos, contraditórios, momentos de mudança de consciência não estáticos, igualmente sintéticos e analíticos em que as realidades opostas se encontram e sintetizam. Essas mesmas contradições, ambiguidades e dialécticas de opostos são a fonte da verdade e da realidade, da unidade e do sentido de um mundo uno que a arte procura expor.

No plano da narratologia Walter Sullivan³⁹ distingue epifanias intra-concatinadas e extra-concatinadas em função da posição relativa à linha da intriga, da personagem que atinge um novo conhecimento: intra-concatinada quando a sequência de acontecimentos narrados se centra na personagem que vive a epifania, extraconcatinada quando a revelação é atingida por uma personagem que não se insere na linha principal da intriga.

Como pudemos ver, na epifania literária moderna a experiência de percepção e a sua transformação em linguagem verbal é fundamental; é esta que manifesta a essência da experiência, que a exalta, confirma ou revela, sublinhando o poder da mente. Por outro lado a transformação de um pormenor do quotidiano ("trigger" segundo a designação de Beja) em significados visionários, do mundano no transcendente por meio da imaginação, a captação dos sentidos mais amplos e abstractos da vida através

das manifestações mais humildes e pessoais proporcionam ao leitor e ao crítico uma complexidade e pluralismo de interpretações e associam esta técnica aos temas dominantes da ficção modernista. A epifania é usada para marcar climaxes na narrativa, para introduzir uma analepse através de uma re-apreensão súbita de um momento do passado ou para reunir instantaneamente (ou fazer divergir, segundo D. Head) vários fios condutores da narrativa. Aparece muitas vezes em associação à narrativa da corrente de consciência, à manipulação do espaço e do tempo, à descontinuidade e incongruência, à ironia e ao simbolismo. Sendo indubitável a existência de uma conexão íntima entre o desenvolvimento da estrutura da epifania, o modernismo e a evolução do conto, é também inegável que a sua amplitude e complexidade abrem caminho à ambiguidade, por vezes ao dualismo e à confusão.

NOTAS

¹ Losey, "Modern Epiphany," 25-41.

² Rousseau, Les Confessions, vol. 1 (Paris: Garnier, 1968) 266.

³ W. Wordsworth, preface, Lyrical Ballads, by Wordsworth and Coleridge (London: Evans, 1976) 20-21.

⁴ W. Wordsworth, Selected Poems of William Wordsworth, ed. Roger Sharrock (London: Heinemann, 1977) 25.

⁵ Nichols 74.

⁶ Nichols 75.

⁷ Nichols 90.

⁸ John Keats, Letters of John Keats, vol 1, ed. Robert Gittings (Oxford: Oxford UP, 1979) 38.

⁹ P. B. Shelley, "A Defence of Poetry," Romanticism - an Anthology, ed. Duncan Wu (Oxford: Blackwell, 1994) 966.

¹⁰ Designações utilizadas por Frank Kermode na obra The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction (New York: Oxford UP, 1967).

¹¹ Ralph Waldo Emerson, The Early Lectures of Ralph Waldo Emerson, ed. Robert Spiller and Wallace Williams, vol. 3 (Massachusetts: Harvard UP, 1972) 47-49.

¹² Walt Whitman, "Song of Myself," Walt Whitman, sel. Floyd Stovall (New York: American Book, 1939) 6-7.

¹³ Hallam Tennyson, Alfred, Lord Tennyson: a Memoir (London: Macmillan, 1897) 320.

¹⁴ A. Tennyson, "In Memoriam," The Complete Works (London: Macmillan, 1919) 273-74.

¹⁵ Walter Pater, Marius the Epicurean (London: Penguin, 1985) 269 e 293.

¹⁶ Pater, The Renaissance 95-96. Sobre o carácter pré-modernista da ficção de Pater e a sua utilização do momento consultar Brian Losey, "Modern Epiphany".

¹⁷ Os conceitos de "inscape" e "instress" nunca foram explicados com muita clareza por Hopkins nem pelas definições elaboradas pelo seus críticos. Utilizamos aqui a interpretação de Ashton Nichols em The Poetics of Epiphany: "Inscape [is] the essence of any object or image (...) instress suggests the power that reveals these essences in the mind of the observer".

-
- ¹⁸ R. Browning, preface to J. Milsand, of Dijon, "Sordelo," Poetical Works 1833-1864, ed. Ian Jack (Oxford: Oxford UP, 1980) 156.
- ¹⁹ Browning, 586-88.
- ²⁰ Nichols 141.
- ²¹ Symons, The Symbolist Movement 172.
- ²² Henry James, "The Beast in the Jungle," Great Short Works of Henry James, ed. Dean Flower (New York: Harper, 1966) 488.
- ²³ J. Conrad, preface, The Niger of the 'Narcissus' (London, Toronto: Dent, 1929) 12.
- ²⁴ J. Conrad, Lord Jim (U. S. A.: Doubleday, 1925) 143.
- ²⁵ E. M. Forster, "The Road from Colonus," The Second Penguin Book of English Short Stories, ed. Christopher Dolley (London: Penguin, 1972) 116. Em 1928 é publicado o volume The Eternal Moment que inclui os contos escritos até 1914.
- ²⁶ W. Faulkner, Intruder in the Dust (New York: Signet, 1949) 74.
- ²⁷ V. Woolf, To the Lighthouse 138.
- ²⁸ W. Faulkner, "Home," New Orleans Sketches (London: Sidgwick, 1959) 78-79.
- ²⁹ Originalmente publicado em James Joyce, Stephen Hero, ed. Theodore Spencer (New York: New Directions, 1944). Reeditado em "What is the Short Story?," ed. Eugene Current-Garcia and Walton Patrick (Illinois: Scott, 1974) 99-101.
- ³⁰ Citamos o texto assinalando as referências a Shelley e Galvani: "This supreme quality is felt by the artist when the esthetic image is first conceived in his imagination. The mind in that mysterious instant Shelley likened beautifully to a fading coal. The instant wherein that supreme quality of beauty, the clear radiance of the esthetic image, is apprehended luminously by the mind which has been arrested by its wholeness and fascinated by its harmony is the luminous silent stasis of esthetic pleasure, a spiritual state very like to that cardiac condition which the Italian physiologist Luigi Galvani, using a phrase almost as beautiful as Shelley's, called the enchantment of the heart" - James Joyce, A Portrait of the Artist as a Young Man (London: Granada, 1980) 193.
- ³¹ A este respeito consultar Irene Hendry, "Joyce's Epiphanies," The Sewanee Review 54 (1946); Robert Scholes, "Joyce and the Epiphany: the Key to the Labyrinth?," The Sewanee Review 72 (1964); Florence L. Walzl, "The Liturgy of the Epiphany Season and the Epiphanies of Joyce," PMLA 80 (1965); Morris Beja, "Epiphany and the Epiphanies," A Companion to Joyce Studies, ed. Zack Bowen e James Carens (London: Greenwood, 1984) 707-721.
- ³² Ver Notas da Introdução.
- ³³ Beja 15.
- ³⁴ Beja 16-18.
- ³⁵ Robert Langbaum, New Literary History 14.2 (1983) 335-58.
- ³⁶ Langbaum 341.
- ³⁷ McGowan 417-45.
- ³⁸ Deborah Jane Kuhlman, "William Faulkner and Virginia Woolf: the Movement of the Moment, a Dialectic," diss., Texas Christian U, 1985.
- ³⁹ Walter Sullivan, "Revelation in the Short Story: a Note on Methodology," Vanderbilt Studies in Humanities 1 (1951): 106-12.

**IV - VIRGINIA WOOLF, KATHERINE MANSFIELD E
CLARICE LISPECTOR - ENQUADRAMENTO LITERÁRIO E
RELAÇÃO COM O ACTO DE ESCREVER**

Escrevo simplesmente. Como quem vive. Por isso todas as vezes que fui tentada a deixar de escrever, não consegui. Não tenho vocação para o suicídio.

(Clarice Lispector)

Life without work - I would commit suicide. The work is more important than life.

(Katherine Mansfield)

Of course, literature is the only spiritual and humane career.

(Virginia Woolf)

O objectivo deste capítulo, tal como foi referido na Introdução, não é estudar as influências literárias, a concepção de arte e a relação com a escrita das autoras, em sentido lato, mas fazer a contextualização biográfica e literária do conceito de momento na obra de cada uma delas, procurando definir os seus contornos de forma clara e articulá-lo com a respectiva prática no género em análise.

As referências mais claras de Virginia Woolf (1882-1941) ao momento encontram-se na memória “A Sketch of the Past” publicada no volume Moments of Being¹ e no artigo “The Moment: Summer’s Night” incluído na colectânea The Moment and Other Essays². O primeiro texto, de carácter mais autobiográfico explicita com muita transparência a dinâmica interior e efeito de tais momentos na vida e na arte da escritora. Eles iniciam-se com um “choque violento e súbito, tão violento que será recordado por toda a vida”. Virginia Woolf apresenta então três exemplos e um quarto algumas páginas adiante, todos seguidos de reflexões:

The first: I was fighting with Thoby on the lawn. We were pommeling each other with our fists. Just as I raised my fist to hit him, I felt: why hurt another person? I dropped my hand instantly, and stood there, and let him beat me. I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was as if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness. I slunk off alone, feeling horribly depressed. The second instance was also in the garden at St. Ives. I was looking at the flower bed by the front door; “That is the whole”, I said. I was looking at a plant with a spread of leaves; and it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed what was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower. It was a thought I put away as being likely to be very useful to me later. The third case was also at St. Ives. Some people called Valpy had been staying at St. Ives, and had left. We were waiting at dinner one night, when somehow I overheard my father or my mother say that Mr. Valpy had killed himself. The next thing I remember is being in the garden at night and walking on the path by the apple tree. It seemed to me that the apple tree was connected with the horror of Mr. Valpy’s suicide. I could not pass it. I stood there looking at the grey-green creases of the bark - it was a moonlit night in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed.

These are three instances of exceptional moments. (...) Two of these moments ended in a state of despair. The other ended, on the contrary, in a state of

satisfaction. When I said about the flower “That is the whole,” I felt that I had made a discovery. (...) I only know that many of these exceptional moments (...) seemed dominant; myself passive. (...) And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. This blow is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole. (...) From this I reach what I might call a philosophy; (...) that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we - I mean all human beings - are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art.(...)

What then has remained interesting? Again those moments of being. Two I always remember. There was the moment of the puddle in the path; when for no reason I could discover, everything suddenly became unreal; I was suspended; I could not step across the puddle; I tried to touch something...the whole world became unreal. (...) Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledge-hammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off, so that I huddled up at my end of the bath, motionless. I could not explain it.³

Encontramos neste texto alguns dos elementos fundamentais da poética de Virginia Woolf articulados com o conceito de momento: a importância da capacidade de “se sentir chocado”, a noção da existência de uma realidade por detrás das aparências, a busca da totalidade através da escrita e da visão unificadora do artista (a única capaz de captar e transmitir um instantâneo da obra de arte escondida por detrás dos factos diários), a noção de símbolo. Mas, acima de tudo, temos neste texto uma descrição pormenorizada do carácter casual e dominador dos referidos momentos.

O texto “The Moment: Summer’s Night” não apresenta o momento como portador de uma revelação, mas procura explicar o seu significado e composição de forma detalhada. Ele inclui impressões sensoriais e visuais, o lado emocional e dissolve-se (ou inclui-se no fluir do tempo) ao tornar-se elemento integrante da escuridão cega (“eyeless dark”) ou dos golpes do vento:

To begin with: it is largely composed of visual and of sense impressions. The day was very hot. After heat, the surface of the body is opened, as if all the pores were open and every thing lay exposed (...). Then the sense of the light sinking back into darkness seems to be gently putting out (...). Then the leaves shiver now and again (...).

But this moment is also composed of a sense that the legs of the chair are sinking through the centre of the earth (...). But that is the wider circumference of the moment. Here in the centre is a knot of consciousness.(...)

All this shoots through the moment, makes it quiver with malice and amusement; and the sense of watching and comparing; (...) Nothing can be seen. (...) To be consumed; to be swept away to become a rider on the random wind; (...) to be part of the eyeless dark (...).⁴

No artigo “To Spain” Virginia Woolf põe em relevo um outro aspecto do momento - a sua intensidade e a noção de paragem no fluxo do tempo:

Try to recall the look of London streets seen very early, perhaps very young, from a cab window on the way to Victoria. Everywhere there is the same intensity, as if the moment, instead of moving, lay suddenly still, became suddenly solemn, fixed the passers-by in their most transient aspects eternally.⁵

Em “Moments of Vision”, escrevendo a propósito de uma obra de Pearsall Smith, diz:

It is his purpose to catch and enclose certain moments which break off from the mass, in which without bidding things come together in a combination of inexplicable significance to arrest those thoughts which suddenly, to the thinker at least, are almost menacing with meaning. Such moments of vision are of an unnnaccountable nature; leave them alone and they persist for years; try to explain them and they disappear; write them down and they die beneath the pen.⁶

Gostaria ainda de recordar o extracto do diário, frequentemente citado, em que a autora fala sobre a saturação de cada átomo do momento:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment.⁷

O conceito de momento é, como tínhamos visto no capítulo II 2, uma das traves mestras do ambiente modernista, uma vez que parte de novas concepções de tempo e de espaço na narrativa. Alguns dos autores que mais marcaram a mudança exerceram uma influência muito particular e por vezes pessoal em Virginia Woolf, que julgamos relevante salientar.

Dois dos romancistas que, pertencendo a uma geração anterior, mais influência terão tido nas primeiras experiências de Virginia em relação à epifania, foram T. Hardy

e J. Conrad. Ambos usam a expressão “moments of vision”, embora Hardy não utilize esta técnica como um elemento essencial como faz Conrad, e ambos são elogiados pela escritora em relação ao referido aspecto. No artigo “The Novels of Thomas Hardy”⁸ Virginia declara que a expressão momentos de visão descreve passagens de espantosa beleza e força, introduzidas de forma imprevisível para o leitor e incontável para o autor, surgindo como cenas que se destacam do conjunto. Estas cenas, nas quais todos os sentidos participam, exercem sobre aquele um encantamento que virá a desaparecer tal como surgiu. No artigo “Lord Jim” escreve:

That, so it strikes us, is the way in which Mr. Conrad’s mind works; he has a ‘moment of vision’ in which he sees people as if he had never seen them before; he expounds his vision, and we see it, too. These visions are the best things in his books. In “Lord Jim” particularly, how they crowd about us, these wonderful figures - (...) - with their strange experiences all laid bare for an instant before, just as they come from darkness, they fade into darkness again! The gift of seeing in flashes is, of course, a limitation as well as a gift; it explains what we may call the static quality of Mr. Conrad’s characters.⁹

De Quincey é outro dos autores admirados por Virginia. Segundo escreve no artigo “Impassioned Prose”, a obra Suspiria de Profundis contém passagens que são descrições de estados de espírito, nos quais, com frequência, o tempo se prolonga miraculosamente e o espaço se expande também miraculosamente¹⁰.

Ainda na geração anterior temos de referir Tchekov, o herdeiro de uma importante tradição que muito veio a marcar a literatura inglesa. Esta influência, que parece também ter atingido a Europa como uma febre a partir do início do século, iniciou-se em Inglaterra ainda antes da década de setenta, embora com pouca resposta do público. Vários periódicos, entre os quais o famoso Blackwood’s Edinburgh Magazine começaram a publicar artigos e traduções da literatura russa a partir da década de quarenta. Gogol e Turgenev são apresentados ao público inglês cerca de quinze anos mais tarde. A partir de 1854 os contos e romances deste último autor surgem com uma frequência cada vez maior em antologias e periódicos ingleses e

americanos, o que o transforma no primeiro escritor russo a ter sucesso na Europa. Turgenev visitou Inglaterra por diversas vezes tendo conhecido figuras literárias como C. Dickens e G. Eliot e influenciado profundamente outras como Henry James. As primeiras traduções de Dostoievsky aparecerão a partir de 1881, as de Tolstoi posteriormente e as de Tchekov a partir de 1903. As séries de traduções realizadas por Constance Garnett (entre 1912 e 1920) de todos os autores referidos, assim como o livro de J. Middleton Murry - Fyodor Dostoevsky, - publicado em 1916, vieram enraizar definitivamente o interesse da comunidade literária inglesa pelas obras russas.

Virginia Woolf conhecia profundamente esta literatura e admirava-a. Leonard Woolf traduz em colaboração com S. S. Kotelianski e publica em Hogarth Press em 1921 a obra Notebooks of Anton Tchekhov e a própria escritora em colaboração com o mesmo autor, traduz Talks with Tolstoi de Goldenveizert e Tolstoi's Love Letters em 1923. No ensaio "The Russian Point of View"¹¹ a escritora sublinha a inconclusividade da narrativa, patente essencialmente em Tchekov, a preocupação com a análise da alma, a principal personagem da ficção russa, revelada tanto por Tchekov como por Dostoievsky e a capacidade de se interrogar sobre o significado da vida, mais evidenciada em Tolstoi. O seu interesse por Turgenev é-nos revelado através do diário onde compara este autor com Dostoievsky - o primeiro defende que o escritor deve apresentar apenas o essencial e deixar o leitor construir o resto, o segundo que se deve fornecer ao leitor o máximo de ajuda e sugestões. Embora Gilbert Phelps considere que os métodos de Turgenev correspondem com frequência aos de Virginia Woolf¹², interessa-nos mais sublinhar aqui o impulso recebido de Tchekov, cujos contos serviram de exemplo para muitas das reflexões feitas sobre ficção moderna e em cuja obra as personagens são reveladas frequentemente através de um "flash".

Profundamente integrada num mundo de relações e amizades de carácter social e literário, a escritora recebeu de muitos dos seus contemporâneos uma influência determinante. James Joyce foi um deles. No ensaio “Modern Fiction” Virginia faz uma avaliação positiva do trabalho deste autor, elogiando-lhe a sinceridade de intenções, a espiritualidade, a preocupação com o revelar dos reflexos da chama interior que envia as suas mensagens ao nosso cérebro, a coragem ao abandonar a coerência, tão fundamental para as anteriores gerações de escritores, a originalidade de um trabalho que procura apresentar a vida em si mesma. A desaprovação que expressa no diário em relação a Ulysses traduz-se na afirmação do ensaio de que, mesmo que consideremos o trabalho de Joyce difícil ou desagradável, a sua importância não pode ser negada. Ambos procuraram mostrar o momento cheio de intensidade e significado em que a consciência individual é impressionada por uma imagem externa, explorando a experiência da sua percepção pela personagem e os seus efeitos - geralmente a revelação de uma realidade ou verdade de grande valor.

Proust é outro dos autores fundamentais no traçado de um contexto biográfico do “momento”. A própria Virginia reconhece a sua influência. Em 1925, ao terminar Mrs. Dalloway escreve:

I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut & as evanescent as butterfly's bloom. And he will I suppose both influence me & make me out of temper with every sentence of my own.¹³

Quatro anos mais tarde, no ensaio “Phases of Fiction”¹⁴ fala detalhadamente das qualidades de Proust, sobretudo da subtilidade e multiplicidade de significados e cambiantes da sua obra, da obliquidade que pode torná-la difícil, da sua sensibilidade “porosa” ao universo, do seu espírito aberto a tudo o que sente. Ambos utilizam a

memória de certos momentos para evocar um passado intimamente relacionado com o presente.

No grupo de Bloomsbury, já referido no capítulo II. 2 e no qual podemos dizer que Virginia “cresceu” intelectualmente, a escritora encontrou no filósofo G. E. Moore e nos críticos de arte Roger Fry e Clive Bell, bases filosóficas e estéticas que poderão ter sustentado o seu trabalho. G. E. Moore era o mentor desta elite e o aspecto da sua filosofia mais marcante para o estudo da problemática do momento é a noção de “states of consciousness” e de “organic whole”. Para poder avaliar correctamente o “valor intrínseco” ou o grau de qualidade (“goodness”) de qualquer coisa é necessário considerar que as suas partes devem ser formadas por um todo orgânico altamente complexo. A percepção de um objecto belo é uma totalidade composta por um lado pelo estado de consciência e por outro pelo objecto em si. Os bens mais valiosos que podemos conceber serão os estados de consciência identificados com as “relações humanas ou com o fruir de um objecto belo”¹⁵. Moore utiliza para descrever esses estados o termo “diáfano”¹⁶ - uma variante da imagem de William James de “halo” ou “penumbra” que envolve a parte consciente da mente. Virginia apresentará uma imagem semelhante na descrição do “moment of being” como “a luminous halo, a semi transparent envelope”¹⁷.

Um outro elemento do grupo, John Maynard Keynes descreve a noção de “states of mind” de uma forma bem interessante:

These states of mind were not associated with action or achievement or with consequences. They consisted in timeless, passionate states of contemplation and communion, largely unattached to ‘before’ and ‘after’. Their value depended, in accordance with the principle of organic unity, on the state of affairs as a whole which could not be usefully analysed into parts.¹⁸

A questão do peso da influência de Moore não encontra unanimidade por parte da crítica. John Mepham, por exemplo, defende em Virginia Woolf - a Literary Life¹⁹

que a escritora não foi de modo nenhum sensível à filosofia daquele autor e que a sua prosa poética e cheia de significados ambíguos nada tem a ver com a preocupação com a verdade e a clareza de Moore, referindo para o provar excertos de diários e cartas.

Clive Bell, no seu livro Art²⁰ introduz a expressão “significant form” afirmando que, quando um qualquer indivíduo tem “uma visão súbita da paisagem como uma forma pura”, nesse momento vê “com os olhos de um artista”. Depois explica que quando um artista autêntico olha para os objectos, apercebe-se deles como formas puras, relacionadas entre si e sente uma emoção. Estes são os seus momentos de inspiração em que procura expressar o que sentiu. Existe aqui, tal como Beja refere, uma enorme semelhança com a descrição que Joyce faz do terceiro momento de apreensão do objecto estético.

Para Roger Fry a criação começa com a visão penetrante do artista, que procura a verdade e a beleza, mas também transmite os seus estados de espírito. O problema central deste consiste em relacioná-los com a visão e chegar a uma obra de arte una e coerente que também apresente a realidade com novos significados. A transmissão dos próprios estados de espírito baseia-se na “vida da imaginação”, que Fry compara a um espelho e distingue da “vida actual”. Segundo ele, quando assistimos a um acontecimento a nossa “vida actual” reage à cena enquanto a nossa “vida imaginativa” a encara como uma representação do acto de existir distanciando-se emocionalmente e privilegiando a observação e a percepção (cf. os contos “The Lady in the Looking-Glass” e “An Unwritten Novel” analisados no capítulo V). A arte é o factor que estimula e controla essa nossa “vida imaginativa” e a unidade é, como já sugerimos, um elemento essencial na contemplação da obra de arte. Esta deve resultar de uma transformação, ou seja da criação de estruturas que partem de objectos naturais mas constroem uma realidade emocional sem referente concreto. A arte não é uma cópia do

mundo real mas uma transfiguração dele feita pelo artista. Esta teoria é adaptada à literatura por Charles Mauron, também já referido no capítulo II. 2, que Virginia conheceu e a cujas conferências assistiu. Mauron considera que existem “volumes psicológicos” em literatura - uma sensação, uma emoção, um estado de espírito, qualquer realidade psicológica, que o autor possa descrever - que correspondem aos volumes plásticos da arte visual, entre os quais o artista estabelece relações significativas. Estes momentos (“moments of the spirit”), as personagens, as situações e as suas complexidades são, segundo Mauron, tudo o que a literatura abarca²¹. Virginia Woolf terá herdado de Fry e de Bloomsbury a preocupação de examinar a experiência individual comunicando-a aos outros e a crença de que a compreensão do mundo emocional e interior do homem se poderia fazer através da arte.

Neste âmbito referiremos um último autor cujo pensamento teve enormes repercussões, quer sobre Virginia, quer sobre toda a geração pré-modernista e modernista: Walter Pater. Perry Meisel, no seu excelente e pormenorizado estudo do tema, começa por tentar reconstruir as circunstâncias biográficas em que Virginia teria, pela primeira vez, tomado contacto com a obra de Pater (Imaginary Portraits), chamando a atenção nomeadamente para a posição antagónica de Leslie Stephen em relação àquele autor. Refere também o contacto directo com a família através das lições de Latim e Grego de Clara Pater. O momento é o elemento de ligação mais imediato e evidente entre os dois escritores, mas existem muitos outros, como por exemplo a noção pateriana de processo químico através do qual a força do génio, semelhante a uma chama (a imagem “gemlike flame” significa o momento privilegiado mas também a competência do artista) dissolve todas as impurezas, refinando o que é inútil, em busca da obra perfeita²². Esta perfeição de estrutura da obra de arte é evocada em Pater pela simbologia do cristal, que revela o poder do artista de seleccionar, transformar e

recombinar a imagem recebida. Virginia Woolf utiliza, com muita frequência, em toda a sua linguagem crítica figuras relacionadas com a química da fusão e do cristal. Perry Meisel dá vários exemplos e sublinha a noção de incandescência, ressonância e porosidade apresentadas em A Room of One's Own a propósito da mente andrógina. O extracto que se segue sintetiza estes aspectos:

Throughout our discussion we have seen both Pater and Woolf relying almost exclusively on a notion of art as an expression of character or personality, an assumption that seems to lie untroubled at the root of their surprisingly common visions of criticism and art alike. Indeed, for both writers the perfection of genius is to be figured as a fitness of fusion between the artist's temperament and the "sensible analogue"- in language, paint, manners, and so on - which embodies or expresses it. It is the fiery discipline of *ascesis* that produces this seamless fusion or chemical "incandescence," and that grants the crystalline productions of genius a transparence akin to the transparence of nature itself. Hence the work of art is unique in so far as it is perfectly expressive and rivals, or indeed joins, nature by virtue of the freshness and immediacy of both the artist's presence within it and the critic's appreciation and response. Like the luminous immediacy of the privileged moment, the transparence and presence of the work of art proper is, to all appearances at least, pure and absolute, with no residue or surplusage left over to mar its selfcontained and crystalline perfection.²³

Alguns críticos como Sydney Janet Kaplan²⁴ consideram que o contacto de Virginia Woolf com as ideias inovadoras de Katherine Mansfield terá tido algum peso na evolução da primeira, cujos créditos literários, à data do conhecimento (1917), se baseavam apenas no romance The Voyage Out, escrito em moldes ainda relativamente convencionais. Mansfield, em contrapartida, publicara em 1908 o conto "The Tiredness of Rosabel," em que procurara descrever os estados de consciência, fantasias e reflexões de uma personagem feminina ao longo de um dia. A ideia não nos parece suficientemente apoiada pelo material biográfico de Virginia, embora este mostre que existiu sempre ao longo dos anos em que contactaram (1917-1923) uma enorme afinidade, alguma admiração e rivalidade entre ambas no plano literário e também algum desagrado e ambivalência no plano pessoal, pelo menos por parte de Virginia. A relação desenvolveu-se de forma tão irregular que esta se interroga sobre se deve

considerar Mansfield uma verdadeira amiga. Os diários ilustram-no bem e vale a pena recordá-los com alguma amplitude dado o estudo comparativo das duas autoras que este trabalho propõe:

The dinner last night went off; the delicate things were discussed. We could both wish that one's first impression of K.M. was not that she stinks like a - well civet cat that had taken to street walking. In truth, I'm a little shocked by her commonness at first sight; lines so hard and cheap. However, when this diminishes, she is so intelligent and inscrutable, that she repays friendship. (...) We discussed Henry James, & K.M. was illuminating, I thought. (11 October 1917)

Katherine was marmoreal (...). As usual we came to an oddly complete understanding. My theory is that I get down to what is true rock in her, through the numerous vapours & pores which sicken or bewilder most of our friends. It's her love of writing I think. (28 May 1918)

The truth is, I suppose, that one of the conditions unexpressed but understood of our friendship has been precisely that it was almost entirely founded on quicksands. (...) We have been intimate, intense perhaps rather than open; but to me at any rate our intercourse has been always interesting & mingled with quite enough of the agreeable personal element to make one fond - if that is the word - as well as curious. (18 February 1919)

And again, as usual, I find with Katherine what I don't find with the other clever women a sense of ease & interest, which is, I suppose, due to her caring so genuinely if so differently from the way I care, about our precious art (22 March 1919).²⁵

And then we talked about solitude, & I found her expressing my feelings, as I never heard them expressed. (...) A queer effect she produces of someone apart, entirely self-centred; altogether concentrated upon her 'art': almost fierce to me about it, I pretending I couldn't write. 'What else is there to do? We have got to do it. Life' (...) Then asked me to write stories for the A. 'But I don't know that I can write stories' I said, honestly enough, thinking that in her view, after her review of me, anyhow, those were her secret sentiments. Whereupon she turned on me, & said no one else could write stories except me - Kew [Gardens] the right 'gesture'; a turning point. (...)

Anyhow, once more as keenly as ever I feel a common certain understanding between us - a queer sense of being 'like' - not only about literature - & I think it's independent of gratified vanity. I can talk straight out to her. (31 May 1920)

A woman caring as I care for writing is rare enough I suppose to give me the queerest sense of echo coming back to me from her mind the second after I've spoken. Then, too, there's something in what she says of our being the only women, at this moment (...) with gift enough to make talk of writing interesting. (25 August 1920)

Katherine has been dead a week (...). When I began to write it seemed to me there was no point in writing. Katherine won't read it. Katherine's my rival no

longer. (...). But though I can do this better than she could, where is she, who could do what I can't! (...) Yet I still feel, somehow that friendship persists. Still there are things about writing I think of & want to tell Katherine. (...) And I was jealous of her writing - the only writing I have ever been jealous of. (...) Probably we had something in common which I shall never find in anyone else. (16 January 1923)

Go on writing of course: but into emptiness. There's no competitor. (...) For our friendship had so much that was writing in it (28 January 1923).²⁶

Esta sensação persistente de cumplicidade é independente da avaliação crítica que ambas fazem da obra alheia. Mansfield criticará, como veremos mais adiante, o segundo romance de Virginia, Night and Day, e considerará os seus contos sem vigor, com excepção de “Kew Gardens” que admirou profundamente. As opiniões de Virginia Woolf são marcadas pela ambiguidade, pela insegurança e, como ela própria confessa em cartas a amigos, viciadas pelo ciúme e rivalidade. O conto “Prelude” - aquele que tem sido mais frequentemente comparado com a obra To the Lighthouse - foi a segunda publicação de Hogarth Press em 1918, uma vez que os Woolf procuravam obras de pequena extensão escritas por autores jovens. Virginia considera-o “exquisite” numa carta escrita em Julho de 1923, na qual faz também uma apreciação da amiga como escritora - possuidora de uma percepção extraordinária, era fraca e vulgar na utilização das suas faculdades intelectuais. E conclui: “that's why, she can't put thoughts, or feelings, or subtleties of any kind into her characters, without at once becoming, where she's serious, hard, and where she's sympathetic, sentimental”²⁷. A sua opinião em relação ao conto “Bliss” (Agosto de 1918) também não é muito favorável: considera-o pobre, superficial e mal escrito. No entanto, em Maio do mesmo ano Virginia escrevia a Duncan Grant: “Katherine is the very best of women writers - always of course passing over one fine but very modest example”²⁸.

Apesar do interesse mútuo pela escrita, as origens familiares separaram de alguma forma as duas mulheres. Mansfield vinha de uma família burguesa que

ascendera rapidamente na sociedade colonial neozelandesa através do comércio mas que acreditava no valor da educação feminina. Tinha frequentado a escola local e partira para Londres para completar a sua educação no famoso Queen's College - uma das primeiras instituições dirigidas a uma educação de nível médio para as mulheres, a serem criadas em Inglaterra (1848). Vivera a juventude num ambiente menos tradicional (embora predominantemente marcado pelos conceitos de superioridade cultural europeus), e mais aberto, onde por exemplo, o voto feminino fora conquistado em 1893. A família de Virginia Woolf pertencia a uma aristocracia intelectual de prestígio, intimamente relacionada com o mundo académico e artístico. Virginia fora educada em casa por tutores ou pelos pais, mas teve de vencer o peso da autoridade científica e masculina representada por Leslie Stephen; por seu lado Mansfield sentia a falta de parceiros intelectuais na família e no círculo social em que vivia. Em Londres procurou desesperadamente a cultura e a riqueza de uma tradição das quais tinha recebido apenas uma versão limitada; por isso foi sempre, em certa medida, uma 'outsider' em relação a grupos como o de Bloomsbury.

Dotadas de qualidades artísticas diferentes, Woolf e Mansfield encontraram na arte uma resposta à vida que as marcou, em alguns aspectos determinantes, da mesma forma: ambas sofreram de uma doença crónica que procuraram ultrapassar com firmeza, ambas foram sensíveis às outras mulheres no sentido físico, ambas viveram a perda de um irmão querido, ambas lamentaram não ter sido mães, ambas fizeram da escrita a sua única devoção. Em contrapartida, não podemos afirmar a existência de uma tradição comum no plano do conto. As leituras de Virginia, mais extensas que as de Mansfield, não apontam modelos definidos no género e a própria relação de cada uma com este é muito diferente: enquanto Mansfield soube desde cedo que o seu talento se expressaria melhor no conto, Virginia nunca valorizou estas distinções e analisou criticamente tanto

poesia como drama como ensaio ou romance. Escreveu, para além de contos, ensaio, biografia e romance. As suas ideias sobre o futuro da poesia e da ficção, expressas por exemplo no artigo “Poetry, Fiction and the Future” (também intitulado “The Narrow Bridge of Art”) mostram bem o seu olhar sincrético sobre a arte. Ao interrogar-se sobre o futuro da literatura e da prosa diz:

That cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more. We shall be forced to invent new names for the different books which masquerade under this one heading. And it is possible that there will be among the so-called novels one which we shall scarcely know how to christen. It will be written in prose, but in prose which has many of the characteristics of poetry. It will have something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose. It will be dramatic, and yet not a play. It will be read, not acted. By what name we are to call it is not a matter of very great importance. What is important is that this book which we see on the horizon may serve to express some of those feelings which seem at the moment to be balked by poetry pure and simple and to find the drama equally inhospitable to them.²⁹

Os contos de Virginia Woolf têm sido considerados pela crítica como trabalhos experimentais associados às teorias expostas nos ensaios e por isso menos estudados. Joseph Flora considera, por exemplo, que a escritora só pode ser encarada como contista se alargarmos a definição de conto até à poesia e ao ensaio. No entanto, as características do género adaptam-se muito bem às suas concepções de “visão” e “moment of being”. A autora encarava estes pequenos textos como uma forma divertida de relaxar do trabalho mais duro dos romances. Surgiam muito frequentemente como histórias laterais durante a escrita daqueles, inspiradas em pequenas cenas ou determinadas situações e por vezes podiam conduzir a um romance como no caso de Mrs. Dalloway, planeado inicialmente como “um pequeno livro de seis ou sete capítulos independentes entre os quais haveria alguma relação”³⁰ e para o qual Virginia chegaria a escrever “Mrs. Dalloway in Bond Street”.

Algumas cartas testemunham-no:

In a way its easier to do a short thing, all in one flight than a novel. Novels are frightfully clumsy and overpowering of course; (...) Anyhow its very amusing to try with these short things, and the greatest mercy to do what one likes.

These little pieces in Monday or (and) Tuesday were written by way of diversion; they were the treats I allowed myself when I had done my exercise in the conventional style. I shall never forget the day I wrote The Mark on the Wall - all in a flash, as if flying, after being kept stone breaking for months.³¹

A publicação número um de Hogarth Press - “The Mark on the Wall” (Julho de 1917) foi o primeiro conto editado por Virginia e também a sua primeira experiência com a técnica narrativa da corrente de consciência, representando assim um corte com as narrativas em terceira pessoa dos seus dois primeiros romances. “Kew Gardens” foi publicado também por Hogarth Press em Maio de 1919 e tão bem recebido pela crítica que foi necessário fazer uma segunda edição. O mesmo não aconteceu com a selecção Monday or Tuesday, publicada em Março de 1921 - o único volume de contos e “sketches” editado pela autora. Este livro marcou, de certo modo, o início da afirmação de Virginia como escritora da nova geração uma vez que apresentava textos experimentais em moldes ainda não produzidos em The Voyage Out ou Night and Day. Virginia escreveu contos até ao final da sua vida sempre em paralelo com os romances.

O momento de percepção é uma das técnicas mais importantes e utilizadas com maior frequência em toda a obra. Relaciona-se directamente com a concepção de tempo, que parece ser bastante ambivalente para Virginia Woolf, dominada pela contradição entre o sólido, o eterno e o transitório: “Now is life very solid or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on for ever; will last for ever; goes down to the bottom of the world - this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous. I shall pass like a cloud on the waves”³².

Esta técnica é usada pela autora para recriar o passado dentro do presente ou para catalisar determinados efeitos. Esses momentos em que a vida é como que “paralisada” e destacada do fluxo contínuo a que normalmente obedece, possuem

muitas vezes um carácter quase místico e assinalam, sobretudo nos romances mais tardios, um ponto de união de toda a experiência de uma personagem. Enquanto nos primeiros romances se apresenta um momento estacionário, nos últimos este aparece como um elemento de um fluxo em recorrência eterna. A percepção do momento traz sempre consigo uma ou várias perspectivas criativas e inovadoras para a personagem.

Encontramos alguns exemplos em Mrs. Dalloway, To the Lighthouse e The

Waves:

And whether it was pity, or their beauty, or that she was older, or some accident - like a faint scent, or a violin next door (so strange is the power of sounds at certain moments), she did undoubtedly then feel what men felt. Only for a moment; but it was enough. It was a sudden revelation, a tinge like a blush which one tried to check and then, as it spread, one yielded to its expansion, and rushed (...) Then, for that moment, she had seen an illumination; a match burning in a crocus; an inner meaning almost expressed. But the close withdrew; the hard softened. It was over - the moment.³³

What is the meaning of life? That was all - a simple question; one that tended to close in on one with years. The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come. Instead, there were little dily miracles, illuminations, matches struck unexpectedly in the dark; here was one. This, that, and the other; herself and Charles Tansley and the breaking wave; Mrs. Ramsay bringing them together; Mrs. Ramsay saying 'Life stand still here'; Mrs. Ramsay making of the moment something permanent (as in another sphere Lily herself tried to make of the moment something permanent) - this was of the nature of a revelation. In the midst of chaos there was shape; this eternal passing and flowing (she looked at the clouds going and the leaves shaking) was struck into stability. Life stand still here, Mrs. Ramsay said. 'Mrs. Ramsay! Mrs. Ramsay!' she repeated. She owed this revelation to her.³⁴

I was saying there was a willow tree. Its shower of falling branches, its creased and crooked bark had the effect of what remains outside our illusions yet cannot stay them, is changed by them for the moment, yet shows through stable, still, and with a sternness that our lives lack. Hence the comment it makes; the standard it supplies, and the reason why, as we flow and change, it seems to measure. Neville, for example, sat with me on the turf. But can anything be as clear as all that, I would say, following his gaze, through the branches, to a punt on the river, and a young man eating bananas from a paper bag? The scene was cut out with such intensity and so permeated with the quality of his vision that for a moment I could see it too; the punt, the bananas (...). Then it faded. (...) Then Jinny came (...) There was no past, no future; merely the moment in its ring of light, and our bodies; and the inevitable climax, the ecstasy.³⁵

O momento torna-se assim, mais do que uma revelação epifânica que altera completamente o curso dos acontecimentos, uma evocação do passado, uma vivência

unificadora da diversidade da experiência, o ponto onde os opostos se reconciliam e podemos ter uma visão da totalidade, um momento de união com a realidade, de êxtase, de solidez e segurança, um momento de reflexão quase mística, um reconhecimento da vida como um fluxo recorrente ou uma glorificação da intuição em que se valoriza mais o processo de revelação em si mesmo do que os seus resultados. Por fim, o leitor fica com a impressão de que, apesar do carácter transitório da vida, o momento presente pode ser transformado num momento permanente através da arte e da emoção.

Apesar de existirem alguma semelhanças entre a experiência mística e o momento de visão é importante assinalar, como faz Morris Beja em Epiphany in the Modern Novel, que elas têm origem em traços diferentes da personalidade. Virginia Woolf não era crente, tal como a maior parte das suas personagens e o que regista são vivências místicas seculares em que o indivíduo experiencia as sensações do místico (sensação de eternidade, consciência de algo que não é explicável, noção de que se faz parte de uma unidade mais complexa) mas não as suas convicções.

Os termos usados por Katherine Mansfield (1888-1923) para descrever uma das técnicas mais utilizadas nos contos - a epifania, são “blazing moment”, “glimpse” e “central point of significance”. Num dos seus artigos críticos escreve:

If we are not to look for facts and events in a novel (...) and why should we? - we must be very sure of finding those central points of significance transferred to the endeavours and emotions of the human beings portrayed (...)
The crisis, then, is the chief of our ‘central points of significance’ and the endeavours and the emotions are stages on our journey towards or away from it. For without it, the form of the novel, as we see it, is lost. Without it, how are we to appreciate, the importance of one ‘spiritual event’ rather than another? What is to prevent each being unrelated - complete in itself - if the gradual unfolding in growing, gaining light is not to be followed by one blazing moment?³⁶

Algum tempo mais tarde escrevia no diário e numa carta a Sydney Schiff:

And yet one has these ‘glimpses’, before which all that one ever has written (...) all (...) that one ever has read, pales...The waves, as I drove home this afternoon,

and the high foam, how it was suspended in the air before it fell. ... What is it that happens in that moment of suspension? It is timeless. In that moment (what do I mean?) the whole life of the soul is contained. One is flung up - out of life - one is 'held', and then, - down, bright, broken, glittering on to the rocks, tossed back, part of the ebb and flow.

Let me take the case of K.M. She has led, ever since she can remember, a very typically false life. Yet, through it all, there have been moments, instants, gleams, when she has felt the possibility of something quite other.³⁷

But it does seem to me always more and more positive that a design there *is*. And there is a moment which is the perfect moment. But so often, until it has passed by we don't see it. We only see what we have missed. All is in retrospect.³⁸

Esta concepção integra-se numa determinada estética e resulta de influências diversas como as de Wordsworth, dos simbolistas franceses, Walter Pater, Oscar Wilde, Tchekov ou Walt Whitman.

Oscar Wilde é a primeira grande paixão literária de Mansfield. Os primeiros contactos com as suas ideias deram-se em Queen's College, através do professor de Alemão Walter Rippmann, que também lhe terá dado a conhecer a literatura de Yellow Book, e acabaram por tornar-se um ponto de partida para uma certa forma de encarar a vida e a arte característica da escritora. Em Wilde Mansfield encontrou uma personalidade que reconhecia a alternância do objecto de atracção sexual (homens e mulheres) numa fase em que ela própria descobria a sua bissexualidade, e uma enorme valorização da arte como uma forma de expressar o doloroso e o proibido ("a cry against corruption"³⁹), através do seu poder transformador. Por outro lado através da leitura de Dorian Gray sugeria-se que o indivíduo pode criar ou desenvolver uma imagem exterior artificial que esconde como uma máscara a inconsistência e imprevisibilidade do eu. Este estratagema libertava o corpo e a alma para os prazeres individuais, embora, sob um outro ponto de vista, a alma pudesse ser revelada indirectamente através da pose assumida pelo exterior. Através deste artifício a escritora podia dar largas às suas inegáveis e visíveis capacidades dramáticas, referidas aliás por

todos os que sobre ela testemunham⁴⁰ e alhear-se da sua origem e educação, desempenhando o papel do artista na sociedade londrina ou qualquer outro necessário à construção de uma personagem. A noção de que a experiência em toda a sua diversidade, profundidade e intensidade é um requisito necessário para o artista é também retirada de Wilde. Este foi assim um modelo de personalidade artística e durante os anos da juventude quase uma obsessão, como ela própria reconhece em 1908:

Eh bien now where is my ideal and ideas of life? Does Oscar - there is a gardenia yet alive beside my bed - does Oscar now keep so firm a stronghold in my soul? No; because I am growing capable of seeing a wider vision - a little Oscar, a little Symons, a little Dolf Wylarde - Ibsen, Tolstoi, Elizabeth Robins, Shaw, D'Annunzio, Meredith. (...) Again, Will - the realisation that Art is absolutely self-development. The knowledge that genius is dormant in every soul - that that very individuality which is at the root of our being is what matters so poignantly.⁴¹

Dos textos de Oscar Wilde, Mansfield transcreveu vários extractos para o seu diário entre 1904 e 1908:

'Push everything as far as it will go' - O. W.
'The only way to get rid of temptation is to yield to it' - O. W.
'Live! Live the wonderful life that is in you. Let nothing be lost upon you. Be always reaching for new sensations...Be afraid of nothing.' - O. W.
'Nothing can cure the soul but the senses - just as nothing can cure the senses but the soul.' O. W.⁴²

Sobre a personificação, que viria a tornar-se um elemento importante no seu processo de criação literária, escreveu:

So do we all begin by acting and the nearer we are to what we would be the more perfect our disguise. Finally there comes the moment when we are no longer acting; it may even catch us by surprise. We may look in amazement at our no longer borrowed plumage. The two have merged; that which we put on has joined that which was; acting has become action. The soul has accepted this livery for its own after a time of trying on and approving.
To act... to see ourselves in the part - to make a larger gesture than would be ours in life - to declaim, to pronounce, to even exaggerate, to persuade ourselves? Or others?⁴³

No aspecto literário a influência de Wilde fez-se sentir sobretudo nos anos iniciais da carreira de Mansfield até à sua estadia na Alemanha em 1909, onde

escreveria grande parte dos contos publicados no volume In a German Pension. Vincent O’Sullivan no artigo “The Magnetic Chain: Notes and Approaches to K. M.”⁴⁴ assinala a utilização de certos termos característicos de Wilde (“hideous, exquisite, curious, charming”), o uso de linguagem e imagens características dos seus poemas em prosa, a forma de Mansfield descrever as flores, a sua precisão ao parodiar a linguagem dos estetas (“Je Ne Parle Pas Français”), a fragilidade de muitas das conversas nos seus contos (“The Education of Aubrey”), a imitação do final de Dorian Gray num “sketch”, e a referência a este romance no texto inacabado Juliet. Em 1920, a escritora, já numa fase mais madura, encarava de forma bem divertida a presença de Wilde, com quem sonhara:

Dream II:

Oscar Wilde was very shabby. He wore a green overcoat. He kept tossing and tossing back his long greasy hair with the whitest hand. When he met me he said: ‘Oh *Katherine!*’ - very affected. But I did find him a fascinating talker. (...) He was attractive - as a curiosity. He was fatuous & brilliant! ‘You know Katherine when I was *in that dreadful place* I was haunted by the memory of a *cake*. It used to float in the air before me (...).’⁴⁵

Se Wilde foi a paixão literária da juventude, Tchekov foi a grande paixão da maturidade que durou até à morte da autora e que se torna mais interessante do ponto de vista da epifania e do conto dos quais se ocupa o presente trabalho.

A influência exercida em Mansfield pelo autor russo tem sido muito discutida: alguns consideram-na uma discípula brilhante, outros uma imitadora de baixo nível, outros ainda que teria desenvolvido o seu método próprio antes de ter tido contacto com a obra daquele autor. Charyanne Kurylo⁴⁶ apresenta um estudo desenvolvido desta problemática, baseado na análise dos volumes da obra do autor russo anotados por Mansfield. Compara temas e técnicas, põe em paralelo determinados excertos, analisa contos de ambos os autores e procura distinguir o que é herdado do que é exclusivo do talento de Mansfield. Ronald Sutherland num artigo escrito para a revista Critique⁴⁷ faz

uma enumeração muito completa das referências de Katherine Mansfield a Tchekov assim como uma apreciação crítica do conto “The Child Who Was Tired”.

Os primeiros contactos da escritora com a obra deste autor terão tido lugar, segundo o biógrafo Antony Alpers, enquanto esteve na Baviera, em 1909, através do polaco Floryan Sobieniowski. As primeiras referências a Tchekov aparecem em 1914 em The Scrapbook; a partir daí multiplicam-se as referências em diários e cartas mostrando a enorme identificação pessoal e literária sentida por Mansfield. Em 1918, numa carta a Murry, queixando-se da doença e da solidão:

Tchekhov would understand: Dostoevsky wouldn't. Because he's never been in the same situation. (...) But Tchekhov has known just EXACTLY this that I know. I discover it in his work - often.⁴⁸

Um mês mais tarde dirigia-se a Tchekov no seu diário:

Tchekhov! why are you dead? Why can't I talk to you, in a big darkish room, at late evening where the light is green from the waving trees outside.⁴⁹

Algum tempo depois, Mansfield inicia, em colaboração com S. S. Koteliansky, a tradução das cartas de Tchekov, através das quais estreitará o seu conhecimento com o lado humano deste autor e sobretudo com a suas reacções ao sofrimento provocado pela tuberculose que também a vitimava. Durante o ano de 1920 Katherine copiou mais de trinta passagens das cartas para o que viria a ser editado como The Scrapbook, das quais destacamos duas das que foram interiorizadas com maior evidência:

You may weep and moan over your stories, you may suffer together with your heroes, but I consider one must do this so that the reader does not notice it. The more objective, the stronger will be the effect. (...) The thought that I must, that I ought to, write never leaves me for an instant.⁵⁰

Em 1920 Katherine copia a muito citada quadra, escrita em 1917 em que se compara com o autor russo e acrescenta-lhe um pedido de desculpas:

By all the laws of the M. and P. This book is bound to belong to me. Besides I am sure that you agree I am the English Anton T. (1917)
God forgive me, Tchekov, for my impertinence.
(December 12, 1920.)⁵¹

As referências à mesma visão do mundo aparecem numa carta a J. M. Murry: “If I can only *convey* this difference this vision of the world as we see it: Tchekov saw it, too, and so I think did Keats”⁵². Ainda em Dezembro de 1920 Mansfield escreve a propósito da doença:

My simple kindly doctor was pure of heart as Tchekov was pure of heart. (...)
It is hard - it is hard to make a good death... (...)
To live - to live that is all. And to live life on this earth as Tchekov left life and Tolstoi.⁵³

Em 1922 escreve: “I seem to have lost all power of writing. (...) Tchekov, by the way, felt this disenchantment exactly”. E nas linhas finais de The Scrapbook, depois de copiar excertos das últimas cartas de Tchekov em que este descreve o sofrimento causado pela doença, Mansfield acrescenta: “So am I exactly”⁵⁴.

A quantidade e a profundidade das referências da escritora ao lado humano de Tchekov e a ausência de uma análise séria dos seus métodos literários poderia levar-nos a concluir que a vida do escritor russo impressionou mais K. Mansfield do que a sua obra. No entanto é impossível negar uma enorme admiração literária testemunhada nos escritos pessoais. Em 1920, numa carta a Sydney Schiff dirá que aquele lhe parece um “escritor maravilhoso” e em 1921 dirá no diário que o conto “Misery” é uma das obras-primas mundiais. Numa carta de 1919 a Virginia Woolf, Katherine escreve: “Tchekov has a very interesting letter (...) what the writer does is not so much to *solve* the question but to *put* the question. There must be the question put. That seems to me a very nice dividing line between the true & false writer - Come and talk it over with me”⁵⁵.

Numa carta de 1919 a S. S. Kotliansky⁵⁶, Mansfield declara que os ultra-modernos como Joyce e Eliot ignoram Tchekov, apesar de ele ter dito a última palavra sobre a escrita e de ter apontado um caminho a todos eles. Termina afirmando que A. T.

é o seu mestre. Estas observações ilustram bastante bem aquilo que o escritor russo representou para Mansfield - o apontar de um caminho, ao qual seria sensível porque sem dúvida já existiam elementos comuns, que ela terá trilhado ao seu próprio modo. O extracto que se segue, de uma carta a Arnold Gibbons, de 13 de Julho de 1922, reflecte esta posição:

Perhaps you will agree that we all, as writers, to a certain extent, absorb each other when we love. (I am presuming that you love Tchekov.) (...) For instance Tchekov's talent was nourished by Tolstoi's 'Death of Ivan Ilitch'. It is very possible he never would have written as he did, if he had not read that story. (...) All I felt about your stories was that you had not yet made the 'gift' you had received from Tchekov your own. You had not yet, finally, made free with it and turned it to your own account.⁵⁷

Um dos aspectos mais importantes deste percurso foi, em termos de estratégias narrativas, a incidência na revelação interior da personagem, o estudo das repercussões emocionais de determinado facto, através da descrição de momentos aparentemente insignificantes, incidentes banais revestidos de um sentido especial, do uso de certos tons e inflexões, que se acumularão de forma a impressionar o leitor, subordinando-se a intriga àquele objectivo, com o mínimo de interferência do narrador. Em relação aos temas, Mansfield, tal como Tchekov, faz da fragilidade humana o ponto de partida de muitos dos contos.

Os poetas românticos, sobretudo Wordsworth e Keats - que voltaremos a referir ainda neste capítulo - foram uma leitura frequente de Mansfield. As cartas fazem diversas referências a Wordsworth e mesmo a certas imagens dos seus versos:

There is a light upon them especially upon the elizabethans and our 'special' set - Keats, W. W., Coleridge, Shelley, de Quincey (...). Those are the people with whom I want to live - those are the men I feel are our brothers.⁵⁸

It doesn't mean that Life is the less precious of that the 'common things of light and day' are gone. They are not gone, they are intensified, they are illumined.⁵⁹

The petunias, asters, nasturtiums, sweet peas - oh, how glorious they were! flash upon my inward eye very often.⁶⁰

Mas o caminho da escritora foi marcado por outras influências. Uma das mais importantes foi a do simbolismo com o qual terá tomado contacto através de Arthur Symons e das suas obras The Symbolist Movement in Literature, que já citámos, e Studies in Prose and Verse (1904). Encontram-se, como Clare Hanson⁶¹ assinala, várias referências a este autor e excertos dos seus textos nos primeiros cadernos (1908) de Mansfield:

The partisans of analysis describe minutely the state of the soul; the secret motive of every action as being of far greater importance than the action itself. The partisans of objectivity - give us the result of this evolution sans describing the secret processes. They describe the state of the soul through the slightest gesture - i. e. realise flesh covered bones – which is the artist's method for me – In as much as art seems to me *pure vision* – I am indeed a partisan of objectivity.⁶²

A palavra “objectividade” é aqui utilizada no sentido de transmitir estados de espírito abstractos ou sentimentos através de imagens, símbolos concretos (gestos ou outros elementos subtis que funcionam com um código⁶³) em vez de os descrever analiticamente. O uso da revelação epifânica como técnica narrativa enquadra-se na mesma perspectiva. Esta forma de transmitir o abstracto através do concreto, que pode relacionar-se com a noção de máscara e de obliquidade, terá sido a herança mais importante recebida dos simbolistas. Ela implica, na perspectiva da autora, uma certa forma de iluminação ou revelação marcada pela emoção, como Mansfield refere num dos seus artigos de crítica literária:

What it comes to is that we believe that emotion is essential to a work of art; it is that which makes a work of art a unity. Without emotion writing is dead; it becomes a record instead of a revelation, for the sense of revelation comes from that emotional reaction which the artist felt and was impelled to communicate. To contemplate the object, to let it make its own impression (...) is not enough. There must be an initial emotion felt by the writer, and all that he sees is saturated in that emotional quality. It alone can give incidence and sequence, character and background, a close and intimate unity.⁶⁴

Este excerto ilustra também duas noções importantes derivadas dos simbolistas: a de unidade orgânica da obra de arte, ou seja a necessidade de eliminar tudo o que é

acessório, redundante e não essencial ao fim em vista - uma questão também central na definição do conto, e a da arte como uma actividade que determina os seus próprios fins e objectivos (actividade autotélica). Mansfield, acreditando que a arte também tinha uma dimensão ética, considerava que a obra não deveria ser uma cópia da realidade, mas a expressão de uma verdade subjectiva resultante da visão, da imaginação e da emoção do artista:

Why must thinking and existing be ever on two different planes? Why will the attempt of Hegel to transform subjective processes into objective world-processes not work out? 'It is the special art and object of thinking to attain existence by quite other methods than that of existence itself'. That is to say, reality cannot become the ideal, the dream; and it is not the business of the artist to grind an axe, to impose his vision of life upon the existing world. Art is not an attempt of the artist to reconcile existence with his vision; it is an attempt to create his own world in this world. That which suggests the subject to the artist is the unlikeness to what we accept as reality. We single out - we bring into the light - we put up higher.⁶⁵

Oh, Garnett, why is it we so love the strong emotions? I think because they give us such a keen sense of *Life* - a violent belief in our existence. One thing I cannot bear and that is the mediocre - I like always to have a great grip of Life, so that I intensify the so-called small things - so that truly everything is significant.⁶⁶

There is *this* world and there is the world that the artist creates in this world which is nevertheless *his* world, and subject to *his* laws - his 'vision'.⁶⁷

Estes conceitos que fazem pressupor uma busca de significados mais profundos, de uma chave que explique a vida e a experiência humanas, recordam-nos de imediato a imagem woolfiana de uma tessitura escondida por detrás do algodão em bruto. Na carta que passamos a citar Mansfield explicita a ideia com maior clareza: "Although Life is loathsomely ugly and people are terribly often cruel and base, nevertheless there is something at the back of it all (...). One just has glimpses, divine warnings, signs"⁶⁸.

A noção de que existe uma unidade entre a alma e o corpo, o pensamento e o sentimento, o espírito e a carne e de que no artista autêntico tudo isso é indivisível aproxima mais uma vez (embora de perspectivas algo diferentes) as duas escritoras. Talvez por esse motivo Mansfield tenha escrito à amiga: "We have got the same job,

Virginia & it is really very curious & thrilling that we should both, quite apart from each other, be after so very nearly the same thing. We are you know; there's no denying it''⁶⁹.

Em Symons Mansfield encontraria, tal como em Wilde, a sacralização dos poderes do artista, a transformação da arte numa espécie de religião.

O “sketch” psicológico divulgado na década de 90, através, por exemplo, do periódico Yellow Book do qual já falámos no capítulo II.1, foi outra das influências muito prováveis em Mansfield, sobretudo em relação aos primeiros contos (“In a Café”, “The Education of Aubrey”, The Tiredness of Rosabel”). Neste tipo de texto utilizava-se com frequência a analepse, o devaneio e o monólogo interior como técnicas para traduzir os sentimentos íntimos e as experiências das personagens e sublinhar a sua vida interior. Os temas centravam-se muitas vezes na desilusão.

Walter Pater é outra das figuras presentes nas leituras de colégio da escritora. Para além da influência indirecta recebida através de Oscar Wilde, que se proclamara discípulo do primeiro, os diários evidenciam um contacto mais directo:

I should like to write a life much in the style of Walter Pater's Child in the House. About a girl in Wellington; the singular charm and barrenness of that place - with climatic effects - wind, rain (...). And then to leave the place and go to Europe. To live there a dual existence (...) A story - no, it would be a sketch, hardly that, more a psychological study - of the most erudite character - I should fill it with climatic disturbance - and also the strange longing for the artificial.⁷⁰

De facto, algumas das “vignettes”⁷¹ que Mansfield publicou no jornal australiano The Native Companion em 1907 evocam claramente o ritmo e o vocabulário de Pater:

So I have drawn the curtains across my windows, and the light is intensely fascinating. A perpetual twilight broods here. The atmosphere is heavy with morbid charm. Strange, as I sit here quiet, alone, how each possession of mine - the calendar gleaming whitely on the wall, each picture, each book, my 'cello case, the very furniture - seems to stir into life. The Velasquez Venus moves on her couch ever so slightly; across the face of Manon a strange smile flickers for

an instant, and is gone, my rocking chair is full of patient resignation (...). Beside me a little bowl of mignonette is piercingly sweet, and a cluster of scarlet geraniums is hot with colour. Sometimes through the measured sound of the rain comes the long, hopeless note of a foghorn out at sea. And then all life seems but a crying out drearily, and a groping to and fro in a foolish aimless darkness. Sometimes - it seems like miles away - I hear the sound of a door downstairs opening and shutting.⁷²

Outros autores houve que, embora em menor grau, marcaram Katherine Mansfield em relação ao “momento”. É o caso de Keats, Conrad e Joyce. O primeiro, a quem a autora é frequentemente comparada, possuía tal como ela, a qualidade de Poeta-Camaleão, isto é de se integrar até à completa identificação na alma de uma situação ou personagem. Sobre a mesma questão escreve Mansfield:

When I pass the apple stalls I cannot help stopping and staring until I feel that I, myself, am changing into an apple, and that at any moment, I can produce an apple, miraculously, out of my own being, like the conjuror produces the egg (...) When I write about ducks I swear that I am a white duck with a round eye, floating on a pond fringed with yellow-blobs and taking an occasional dart (...) In fact the whole process of becoming the duck is so thrilling that I can hardly breathe, only to think about it. (...) There follows the moment when you are *more* duck, *more* apple, or *more* Natasha than any of these objects could ever possibly be, and so you create them anew (...) But that is why I believe in technique, too (...). I do, just because I don't see how art is going to make that divine *spring* into the bounding outlines of things if it hasn't passed through the process of trying to *become* these things before recreating them.⁷³

Esta capacidade resultaria, segundo alguns críticos, da intensidade com que ambos se entregaram à vida, conscientes que estavam da proximidade da morte. O abismo entre o desejo e a alegria de viver e o sofrimento limitativo e cruel causado pela doença, entre a tentativa de conciliar a beleza do mundo com o carácter transitório desse mesmo mundo, leva os dois autores a procurar na fantasia e na ficção uma saída, que se traduzirá na apresentação de situações idílicas intensamente desejadas mas abafadas por um mundo hostil, de ambientes que flutuam entre o sonho e a realidade, entre os factos e a imaginação. O conto “Something Childish but Very Natural” e o seu ambiente misto de objectividade e ilusão é um bom exemplo. Outros aspectos da poética keatseana interessantes para o estudo de Mansfield são a forma de encarar a escrita (poesia) como

a maior paixão da vida, o objecto central das suas ambições, a noção de que só através da Imaginação, atraída pelo poder da Beleza se pode atingir a Verdade, a valorização da experiência concreta e dos incidentes do dia-a-dia como fonte de ilacções mais generalizadas (“a Life of sensations rather than thoughts”⁷⁴), a necessidade de sinceridade e pureza de coração (a que Mansfield chamava a pureza do cristal e que também admirava em Tchekov).

Em Julho de 1920 é publicada no periódico Athenaeum uma crítica ao romance The Rescue de J. Conrad, assinada por K. Mansfield. Nela, a autora elogia a capacidade do escritor de não se repetir procurando trazer algo de novo em cada obra, a sua sensibilidade à vida e a sua valorização do momento:

What that emotion is it were hard to define; it is, perhaps, a peculiar responsive sensitiveness to the significance of everything, down to the slightest detail that has a place in his vision. (...) And in this heightened, quickened state of awareness we are made conscious of his passionate insistence upon the importance of extracting from the moment every drop of life that it contains, wherewith to nourish his adventure.⁷⁵

Uma das semelhanças mais importantes entre os dois escritores é o tratamento do tempo (“The Daughters of the Late Colonel”, “At the Bay”, “Prelude”). Conrad utiliza frequentemente técnicas como a analepse, as justaposições entre o passado e o presente que nos elucidam sobre os acontecimentos sem necessidade do discurso, o resumo reflexivo em que uma personagem salta no tempo e ainda a alusão repetida a uma personagem ou acontecimento ao longo de várias páginas até à clarificação total da sua posição. Mansfield faz também justaposição de cenas (“Sun and Moon”, How Pearl Button Was Kidnapped”, “Bliss”) e utiliza muitas vezes a variação do tempo verbal (“The Weak Heart”, “A Married Man’s Story”).

A obra de James Joyce tem sido muito comparada com a de Mansfield (por exemplo em relação à epifania), embora não seja possível dizer que a jovem escritora tenha recebido influências do irlandês. As cartas apenas referem as reacções algo

vacilantes de Katherine a The Portrait of the Artist, a Ulysses e ao talento literário de Joyce:

One word I must say about Joyce. Having reread The Portrait it seems to me on the whole awfully *good*. We are going to buy 'Ulysses'. But Joyce is (if only Pound didn't think so too) immensely important. Some time ago I found something so repellant in his work that it was difficult to read it. It shocks me to come upon words, expressions and so on that I'd shrink from in life. But now it seems to me the *new novel*, the seeking after Truth is so by far and away the most important thing that one must conquer all minor aversions. They are unworthy.⁷⁶

Também a obra de Proust com a qual toma contacto já bastante tarde, não influenciou a autora, mas exerceu sobre ela um enorme encantamento. Ao confessar a tremenda admiração e o fascínio que sente por ele, Mansfield declara-o o escritor vivo mais interessante e talvez o maior romancista de todos os tempos⁷⁷.

Obras de menor impacto como por exemplo Studies in the Psychology of Woman da autoria de Laura Marholm, publicado em 1906, trouxeram decerto a Mansfield um grande interesse pela psicologia feminina. Esta obra não é referida nos documentos biográficos mas encontra-se nos registos de empréstimos bibliotecários aos leitores e terá sido lida ainda na Nova Zelândia entre 1907 e 1908. De acordo com Sydney Janet Kaplan⁷⁸, embora tenha por objectivo fazer um estudo psicológico da mulher, a obra não se apresenta como um tratado tradicional de psicologia, mas como uma espécie de romance, um estudo de carácter de uma mulher, cuja situação é descrita e analisada por uma narradora em primeira pessoa que questiona e ironiza. Esta técnica - uma narradora que escreve sobre outras mulheres, observando-as, questionando-as, identificando-se ou com maior frequência distanciando-se delas, é muito semelhante à que Mansfield utiliza em grande parte dos contos de A German Pension.

A pintura da época impressionou Katherine Mansfield (muitos dos seus conceitos estéticos são discutidos nas cartas ao pintor Richard Murry) tal como aconteceu com Virginia Woolf, até porque o conto modernista, ao utilizar a forma

espacial, ao procurar isolar (em certos casos) um momento de êxtase, ao implicar a apreensão de um todo estético num período curto de tempo, se aproxima muito daquela arte.

As artes como o ballet russo, o “music-hall” e o teatro, que passava também por uma fase experimental em que eram muito populares as peças curtas, os “sketches” e as peças de um só acto, eram profundamente admirados por Mansfield, exercendo sobre ela grande influência.

Clare Hanson, uma das maiores estudiosas de K. Mansfield, sugere na sua edição da selecção da prosa crítica da autora que a melhor forma de analisar e compreender a obra desta seria lê-la à luz dos objectivos estéticos expressos nesses textos, nos quais inclui artigos de crítica literária, extractos de diário e cartas. Num dos primeiros artigos, ainda escritos com J. M. Murry para o periódico Rhythm, do qual se tornou editora assistente em 1912, Mansfield acentua a importância da seriedade na arte, criticando a transformação da profissão num negócio:

Artistic seriousness is concerned with the labour and not with the hire. (...) Art is a perpetual striving towards an ever more adequate symbolic expression of the living realities of the world. It is by virtue of his seriousness that the artist works towards deepening his understanding of these realities and perfecting his expression. Thus seriousness is a conviction of values. (...) Thus seriousness is the very rock on which the supreme creations of art are builded. (...) True seriousness is an assertion, a courageous acceptance of the unexplored; the false is a negation, a cowardly clinging to the outworn known.⁷⁹

The artist takes a *long look* at Life. He says softly, ‘So this is what Life is, is it?’ And he proceeds to express that. All the rest he leaves.⁸⁰

Esta interacção arte/vida conduziu a autora a uma dedicação “religiosa” à sua arte (que lhe dava a possibilidade de examinar a vida, tentar compreendê-la, ver de que forma ela se desvia do ideal) e à busca intensa da verdade do seu eu ou melhor da sua multiplicidade de “eus”, tal como acontece com Virginia Woolf:

You see - to me - life and work are two things indivisible. It’s only by being true to life that I can be true to art. And to be true to life is to be good, *sincere, simple, honest*.

Oh, to be a writer, a real writer, given up to it and it alone!

It followed as the night the day that if one was true to oneself... True to oneself! Which self? Which of my many - well really, that's what it looks like coming to - hundreds of selves? For what with complexes and repressions and reactions and vibrations and reflections, there are moments when I feel I am nothing but the small clerk of some hotel without a proprietor, who has all his work cut out to enter the names and hand the keys to the wilful guests.

Nevertheless, there are signs that we are intent as never before on trying to puzzle out, to live by, our own particular self.⁸¹

Neste texto Mansfield associa a possibilidade de atingir a verdade do eu a um momento único de sentimentos directos muito semelhante à epifania de Joyce e ao “moment of being” de Woolf.

O impulso para a escrita parte naturalmente da relação da autora com a realidade:

Ive two ‘kick offs’ in the writing game. *One* is joy - real joy - The thing that made me write when we lived at Pauline, and that sort of writing I could only do in just that state of being in some perfectly blissful way *at peace*. Then something delicate and lovely seems to open before my eyes, like a flower without thought of a frost or a cold breath - knowing that all about it is warm and tender and ‘steady’. And *that* I try, ever so humbly to express.

The other ‘kick off’ is my old original one (...). Not hate or destruction (...) but an extremely deep sense of hopelessness, of everything doomed to disaster (...). *A cry against corruption* - that is *absolutely* the nail on the head. Not a protest - a *cry*, and I mean corruption in the widest sense of the word, of course.⁸²

Esta amargura relacionada com o sofrimento que marcou toda a vida adulta de Mansfield, foi sempre um estímulo para a sua criatividade tal como acontecera com Keats e Nietzsche - outro dos autores que a escritora terá lido ainda na Nova Zelândia ou com o qual terá tomado contacto através da revista New Age. Nas cartas a M. Murry escreve:

As always happens I am now so tied and bound, so *caged* that I know I'll *sing*. Im just on the point of writing something awfully good, if you know that feeling. So there is a compensation.

Oh, it is agony to meet corruption when one thinks all is fair - the big snail under the leaf - the spot in the child's lung - what a WICKED WICKED God! But it is more than useless to cry out. Hanging in our little cages on the awful wall over the gulf of eternity we must sing - sing.⁸³

A forma como encarava a vida e a arte, a sua defesa da sinceridade e a busca de uma verdade na multiplicidade do eu conduzem-nos a dois outros conceitos importantes na evolução da escritora: o desejo de se tornar límpida como o cristal (“Lord, make me crystal clear for thy light to shine through”⁸⁴) e de derrotar o pessoal (“the defeat of the personal”⁸⁵) que ilustram a sua vontade de objectivar cada vez mais a escrita, e o conceito de máscara, já referido anteriormente. A derrota do pessoal levaria ao apagamento do escritor no texto, um dos pontos em que Virginia Woolf falhara em Night and Day segundo Mansfield: “The novel is extremely cultivated, distinguished and brilliant, but above all - deliberate. There is not a chapter where one is unconscious of the writer, of her personality, her point of view and her control of the situation”⁸⁶.

A noção de máscara, também designada por “impersonation” ou “role-playing” implica alguma dualidade - a máscara pode moldar o interior, a alma ou pode escondê-lo (tal como acreditava Virginia Woolf) e a busca da verdadeira personalidade realiza-se através da impessoalidade/multiplicidade. Esta ambiguidade, afluída no excerto do diário sobre “the true self” atrás citado (correspondente à nota 79) e à qual já nos referimos no capítulo sobre a epifania, relaciona-se com uma tendência reconhecida por alguns analistas do modernismo - a existência por um lado de um pendor para a multiplicidade e fragmentação e o anseio, por outro, de atingir uma unidade do eu essencial. O desempenho de papéis diferentes traz também poder e satisfação. Numa carta a Sylvia Payne Mansfield escreve: “Would you not like to try all sorts of lives - one is so very small - but that is the satisfaction of writing - one can impersonate so many people”⁸⁷.

A memória é, segundo Mansfield, um dos elementos mais centrais do processo artístico. Sendo um aspecto fundamental no campo da criatividade, já tinha sido sublinhada por Wordsworth, Bergson e Proust. Como Clare Hanson refere na sua tese⁸⁸,

a memória não é valorizada para relacionar o presente com o passado, mas como um modo de visualização de momentos e objectos que podem ser usados literariamente. À medida que o tempo passa, as imagens armazenadas alterar-se-ão e a memória transformará, transmutará e seleccionará a experiência, isolando os aspectos mais importantes de um determinado acontecimento, avaliando e julgando as impressões recebidas, sintetizando, justapondo e reconstituindo imagens e cenas, o que no caso do artista é fundamental:

We only live by somehow absorbing the past - changing it. I mean really examining it and dividing what is important from what is not (for there IS waste) and transforming it so that it becomes part of the life of the spirit and we are free of it. It's no longer our personal past, it's just in the highest possible sense our servant. I mean that is is no longer our master.⁸⁹

There is one who could not live in so tempestuous an environment as her mind - and he is Memory. She has no memory. It is true that Life is sometimes very swift and breathless, but not always. If we are to be truly alive there are large pauses in which we creep away into our caves of contemplation. And then it is, in the silence, that Memory mounts his throne and judges all that is in our minds - appointing each its separate place, high or low, rejecting this, selecting that - putting this one to shine in the light and throwing that one into the darkness. (...)

Only we feel that until these things are judged and given each its appointed place in the whole scheme, they have no meaning in the world of art.⁹⁰

Os critérios usados pela memória nesta operação são complexos pois dependem do ponto de vista do artista - a sua visão individual, e do seu sentido de estrutura e de modelo ou protótipo. O pormenor, também valorizado pela escritora, assume a sua importância aqui, em função do “mundo” criado pelo artista: “Do you, too feel an infinite delight and value in detail - not for the sake of detail but for the life in the life of it”⁹¹.

Se procurarmos articular a técnica narrativa da epifania com o que foi dito vemos que esta aglutina muitas das linhas de força da estética de Mansfield: a apresentação de uma experiência profunda através de um acidente trivial ou um pormenor material, ou seja a utilização de experiências banais para encontrar novos

caminhos psicológicos, o sublinhar da emoção e da intensidade, o desvelar inesperado de um outro nível de consciência de um eu múltiplo, o uso (tal como em alguns tipos de epifania) da memória, o tom de ambiguidade resultante da experiência epifânica, a obliquidade determinada pela mudança de direcção das emoções da personagem, a descoberta de que existe harmonia e dissonância, de que afinal “pode surgir um caracol debaixo da folha e uma mancha no pulmão da criança”, ou de que do desconcerto pode surgir a coerência e a proporção.

Katherine Mansfield escreveu dois artigos críticos sobre textos de Virginia Woolf: o conto “Kew Gardens” e o romance Night and Day. O primeiro foi avaliado positivamente mas o segundo foi duramente criticado pela falsidade e falta de contacto com a realidade:

She begins where the others leave off, entering Kew Gardens as it were, alone and at her leisure when their little first screams of excitement have died away and they have rushed afield to some new brilliant joy. It is strange how conscious one is, from the first paragraph, of this sense of leisure: her story is bathed in it as if it were a light, still and lovely, heightening the importance of everything, and filling all that is within her vision with that vivid, disturbing beauty that haunts the air the last moment before sunset or the first moment after dawn. Poise - yes, poise. Anything may happen; her world is on tiptoe. (...) But it would seem that the author, with her wise smile, is as indifferent as the flowers to these odd creatures and their ways. The tiny rich minute life of a snail - how she describes it! the angular high-stepping green insect - how passionate is her concern for him!⁹²

Numa carta a John M. Murry Mansfield fala sem rodeios do romance:

I am doing Virginia for this week's novel. I don't like it Boge. My private opinion is that it is a lie in the soul. The war never has been. That is what its message is. (...) There is a trifling scene in Virginia's book where a charming young creature in a light fantastic attitude plays the flute: it positively frightens me - to realise this *utter coldness* and indifference. But I will be very careful and do my best to be dignified and sober. Inwardly I despise them all for a set of *cowards*. We have to face our way, they won't.⁹³

Mansfield acolherá favoravelmente o conto “The Mark on the Wall”, mas em contrapartida expressará uma opinião desfavorável sobre o livro Monday or Tuesday, publicado em 1921, acentuando que este está “afastado da vida” (carta de 24 de

Setembro de 1921 a Sylvia Lynd) e que a forma não se pode transformar em pedaços tão facilmente. No entanto, em Abril de 1919, Mansfield escrevera a Virginia Woolf a propósito do importante artigo “Modern Novels”:

Virginia, I have read your article on Modern Novels. You write so *damned* well, so *devilish* well. There are these little others, you know, dodging and stumbling along, taking a sniff here and a stare there - & there is your mind so accustomed to take the air in the ‘grand manner’ - to tell you the truth - I am *proud* of your writing. I read & I think ‘*How* she beats them ---’.⁹⁴

A relação pessoal entre as duas escritoras foi, como já referimos, marcada por uma contínua ambivalência entre rivalidade e amizade, embora Katherine Mansfield pareça ter sido menos afectada com o primeiro aspecto e mais receptiva ao segundo do que Virginia Woolf:

Ever since I read your letter I have been writing to you and a bit ‘haunted’ by you: I long to see you again. (...)

My God I love to think of you, Virginia, as my friend. Dont cry me an ardent creature (...). But pray consider how rare it is to find some one with the same passion for writing that you have, who desires to be scrupulously truthful with you - and to give you the freedom of the city without any reserves at all.⁹⁵

I wonder why I feel an intense joy that you are a writer - that you live for writing - I do. You are immensely important in my world, Virginia.⁹⁶

I understand *exactly* what you say about Virginia - beautiful brilliant creature that she is and suddenly at the last moment, turning into a bird & flying up to a topmost bough and continuing the conversation from there... She delights in beauty as I imagine a bird does; she has a *bird’s eye* for ‘that angular high stepping green insect’ that she writes about and she is not *of* her subject - she hovers over, dips, skims, makes exquisite flights - sees the lovely reflections in water that a bird must see - but *not humanly*.⁹⁷

Do not think I am forgetful of you. You would not believe me if you knew how often you are in my *heart & mind*.⁹⁸

You are the only woman with whom I long to talk *work*. There will never be another.⁹⁹

Apesar de afirmarem partilhar sensivelmente os mesmos objectivos artísticos, como por exemplo a construção da obra de arte como uma totalidade orgânica¹⁰⁰ as duas autoras divergiam nos meios utilizados na ficção. Mansfield critica em Woolf a tendência para a abstracção e o alheamento de uma certa realidade; Woolf considera o

trabalho de Mansfield algo imaturo, limitado e superficial (“she is content with superficial smartness”¹⁰¹). Enquanto para uma a beleza da vida pode ser dada através do olhar simples das crianças, ou do pormenor mais presente e imediato, para a outra é imprescindível aprofundar o sentido dessa mesma vida de formas subtis, através da reflexão profunda, por vezes filosófica ou mística e da especulação intelectual.

Estas diferenças são ilustradas com maior clareza se tomarmos em consideração os artigos críticos das duas autoras sobre a mesma obra: The Tunnel de Dorothy Richardson. Valorizando a profundidade em detrimento da superfície, V. Woolf escreve:

The critic is thus absolved from the necessity of picking out the themes of the story. The reader is not provided with a story; he is invited to embed himself in Miriam Henderson’s consciousness, to register one after another, and one on top of another, words, cries, shouts, notes of a violin, fragments of lectures, to follow these impressions as they flicker through Miriam’s mind, waking incongruously other thoughts, and plaiting incessantly the many coloured and innumerable threads of life. (...)

Here we are thinking, word by word, as Miriam thinks. The method, if triumphant, should make us feel ourselves seated at the center of another mind, and, according to the artistic gift of the writer, we should perceive in the helter-skelter of flying fragments some unity, significance or design. That Miss Richardson gets so far as to achieve a sense of reality far greater than that produced by the ordinary means is undoubted. But, then, which reality is it, the superficial or the profound?¹⁰²

Katherine Mansfield, de uma perspectiva totalmente diferente, critica o uso que Richardson faz da técnica da corrente de consciência, acentuando no final a necessidade de selecção e avaliação feitas pela Memória (excerto já citado anteriormente na página 165):

Miss Richardson has a passion for registering every single thing that happens in the clear shadowless country of her mind. One cannot imagine her appealing to the reader or planning out her novel; her concern is primarily, and perhaps ultimately, with herself. ‘What cannot I do with this mind of mine!’ one can fancy her saying. ‘What can I not see and remember and express?’ There are times when she seems deliberately to set it a task, just for the joy of realizing again how brilliant a machine it is, and we, too, share her admiration for its power of absorbing. Anything that goes into her mind she can summon forth again, and there it is, complete in every detail, with nothing taken away from it - and nothing added. This is a rare and interesting gift, but we should hesitate before saying it was a great one. (...)

It is composed of bits, fragments, flashing glimpses, half scenes and whole scenes, all of them quite distinct and separate, and all of them of equal importance. There is no plot, no beginning, middle or end. Things just ‘happen’ one after another with incredible rapidity and at break-neck speed. There is Miss Richardson, holding out her mind, as it were, and there is Life hurling objects into it as fast as she can throw.¹⁰³

Ao procurar “cruzar” o sentido da realidade das personagens com a descida momentânea a níveis de consciência mais profundos, Mansfield teria de utilizar um tipo de epifania mais demarcado que Woolf, cujos “momentos”, mais intelectualizados, têm contornos por vezes imprecisos.

Em 1906, ao regressar a Wellington depois de passar três anos no Queen’s College, Katherine decide-se definitivamente pela carreira literária. Se exceptuarmos os contos da infância, publicados nos periódicos escolares (High School Reporter - Wellington e Queen’s College Magazine - Londres), encontramos os seus primeiros textos no Native Companion (Melbourne). Assim, em Outubro, Novembro e Dezembro de 1907 surgem “Vignettes”, “Silhouettes” e o conto “In a Café”. A estrutura dos dois primeiros assemelha-se à do poema simbolista - são constituídos pela evocação, em primeira pessoa, de uma série de imagens que através do devaneio ou da fantasia combinam o cenário exterior com a emoção subjectiva do eu enunciadador:

It is evening and very cold. From my window the laurestinus bush, in this half light, looks weighted with snow. It moves languidly, gently, backwards and forwards, and each time I look at it a delicate flower melody fills my brain. Against the pearl sky the great hills tower, gorse-covered, leonine, magnificently savage. The air is quiet with still rain, yet, from the karaka tree comes a tremulous sound of bird song. (...)
And I, leaning out of my window, alone, peering into the gloom, am seized by a passionate desire for everything that is hidden and forbidden. I want the night to come, and kiss me with her hot mouth, and lead me through an amethyst twilight to the place of the white gardenia...
The laurestinus bush moves languidly, gently, backwards and forwards. There is a dull heavy sound of clocks striking far away, and, in my room, darkness, emptiness, save for the ghost-like bed. I feel to lie there quiet, silent, passively cold would be too fearful - yet - quite a little fascinating.¹⁰⁴

O conto “In a Café” enquadra-se no estilo do “sketch psicológico” da década de 90: estrutura-se à volta de uma única cena, utiliza pequenos actos triviais para sugerir os sentimentos das personagens e sublinha a autonomia da sensibilidade feminina.

Ainda antes de partir definitivamente para Londres em 1908, Katherine Mansfield escreveria os contos “The Education of Aubrey” e “The Tiredness of Rosabel”. Este último, que marca o início de uma escrita mais madura, apresenta algumas das técnicas que a autora irá desenvolver ao longo da sua obra: o ponto de partida é a recordação de um passado recente (um dia de trabalho de uma empregada de balcão) que é contrastado com um presente real e miserável e projectado idealmente num futuro irreal e sonhador. As sensações e os sentimentos da protagonista são apresentados a partir da justaposição desses níveis temporais, utilizando o discurso indirecto livre (e também o discurso directo) e o simbolismo de certas imagens (as violetas).

Em 24 de Fevereiro de 1910 o periódico New Age, que atingira algum prestígio cultural e político durante esta época, publica o conto “The Child-Who-Was-Tired”, escrito sob a influência de Tchekov. Através do seu director, A. R. Orage, que viria a tornar-se uma figura importante na vida literária e pessoal de Mansfield, a escritora entra em contacto com um meio literário “*avant-garde*” e controverso e é encorajada a escrever mais para a revista. Sob o título de “Bavarian Sketches” serão publicados, até Agosto de 1910, contos de índole satírica, muitos deles concebidos durante a estadia de Mansfield na Alemanha, que viriam a integrar o volume In a German Pension. Depois de uma interrupção de nove meses, por motivo de doença, a escritora volta ao New Age (1911) onde publicará uma segunda série dos “Bavarian Sketches”.

A publicação de In a German Pension em Dezembro de 1911 leva-la-á a conhecer um dos fundadores do periódico quinzenal Rhythm, John Middleton Murry.

Em Abril de 1912 K. Mansfield torna-se editora assistente da revista e na mesma época é publicado o conto “The Woman at the Store”. Até Outubro de 1915 Mansfield escreveu contos e crítica literária nas revistas Rhythm (Junho de 1911 a Março de 1913), The Blue Review (Maio-Julho 1913), e The Signature (Outubro-Novembro de 1915). Os contos deste período - considerado pela maior parte da crítica como uma fase experimental e um pouco imatura na sua carreira - apresentam uma certa indefinição de objectivos: alguns são de carácter autobiográfico (“The Little Girl” -1912; “New Dresses” -1910); outros remetem para o tema da violência no ambiente colonial (“How Pearl Button Was Kidnapped” -1910, “Millie” -1913); outros recordam o tom crítico de “Bavarian Sketches” (“Bains Turcs” e “Pension Séguin” -1913); outros são essencialmente evocações líricas (“The Apple Tree” -1915) de intenso simbolismo (“The Wind Blows” -1915) ou adaptações dos registos feitos no diário de uma viagem a França (“An Indiscreet Journey” -1915 ? - publicado postumamente).

No entanto, em Março desse ano, Mansfield começara a escrever o conto que marcaria um ponto de viragem na sua carreira e que a iria impor como escritora - The Aloe, inicialmente projectado como um romance e que viria a ser revisto em 1916 e 1917 e finalmente publicado em 1918 por Hogarth Press com o título de Prelude. Simultaneamente retomaria a sua colaboração no periódico New Age (Abril 1917). Em Junho de 1920 inicia a publicação de contos na revista Athenaeum, onde também publicaram Hardy, T. S. Eliot e Virginia Woolf entre outros. Em Dezembro desse ano a editora Constable publica Bliss and Other Stories e em Fevereiro de 1922 The Garden Party and Other Stories.

Os projectos de escrita de Mansfield dirigiram-se prioritariamente ao conto, embora tivesse feito planos para romances (Juliet, Young Country, The Aloe, Maata, Karori) que jamais chegou a concretizar. No entanto nunca mencionou os seus motivos

para escolher aquela forma. Em 1916, sob o impacto marcante da morte do irmão, ocorrida em Outubro do ano anterior, escreve:

Now, really what is it that I do want to write? (...)
Only the form that I would choose has changed utterly. I feel no longer concerned with the same appearance of things. The people who lived or whom I wished to bring into my stories don't interest me any more. (...)
Now, now I want to write recollections of my own country. (...)
But all must be told with a sense of mystery, a radiance, an afterglow (...).
Then I want to write poetry. I feel always trembling on the brink of poetry. (...)
And lastly, I want to keep a kind of *minute book*, to be published some day. That's all. No novels, no problem stories, nothing that is not simple, open.¹⁰⁵

E em 1921: Look at the stories that wait and wait just at the threshold. Why don't I let them in? And their place would be taken by others who are lurking beyond just out there - waiting for the chance¹⁰⁶.

Nas únicas declarações escritas sobre o conto diz:

Suppose we put it in the form of a riddle: 'I am neither a short story, nor a sketch, nor an impression, nor a tale. I am written in prose. I am a great deal shorter than a novel; I may be only one page long, but, on the other hand, there is no reason why I should not be thirty. I have a special quality - a something which is immediately, perfectly recognizable. It belongs to me; it is of my essence. In fact I am often given away in the first sentence. I seem almost to stand or fall by it. It is to me what the first phrase of the song is to the singer. Those who know me feel: 'Yes, that is it'. And they are from that moment prepared for what is to follow. Here are, for instance, some examples of me: 'A Trifle from Life', 'About Love', 'The Lady with the Dog'. What am I?'¹⁰⁷

I thought, a few minutes ago, that I could have written a whole novel about a Liar. A man who was devoted to his wife but who lied. But I couldn't. I couldn't write a whole novel about anything. I suppose I shall write stories about it.¹⁰⁸

Em paralelo com esta opção pelo conto, a autora atribui um enorme significado ao momento de revelação, que pode ser experimentado como uma dádiva espontânea da existência ou como o culminar do trabalho artístico; ele filtra a vida potenciando-a para a personagem, para o leitor (que a vê num momento exemplar) e para o próprio artista.

Clarice Lispector (1920-1977) nunca usou os vocábulos epifania ou momento de revelação no material biográfico e nas crônicas até agora publicados, nem mostrou

explicitamente ter consciência deste processo. No entanto, a sua ficção, marcada pela utilização clara desta técnica, leva-nos a deduzir a existência de uma poética do instante - é comum nos seus textos o relato de uma experiência de êxtase que se dá repentinamente com excepcional e inexplicado encanto - e uma busca do deslumbramento que existe em pequenos espaços iluminados:

O que procuro? Procuro o deslumbramento. O deslumbramento que eu só conseguirei através da abstracção total de mim. Eu quero não a ideia e sim o nervo do sonho que resulta na única realidade onde posso encontrar uma verdade. É como se eu tivesse inventado a vida - e - fiat lux. Mas o deslumbramento que eu tenho dura o espaço instantâneo de uma visão e eis-me de novo no escuro.¹⁰⁹

Em A Paixão Segundo G. H. (1964) encontramos um bom exemplo de epifania usada na narrativa - uma mulher acorda para mais um dia de vida, ocorre-lhe o “confronto” com uma barata no quarto da empregada e após esse incidente a sua vida é retomada de forma diferente:

Toda compreensão súbita se parece muito com uma aguda incompreensão. Não. Toda compreensão súbita é finalmente a revelação de uma aguda incompreensão. Todo momento de achar é um perder-se a si próprio. Talvez me tenha acontecido uma compreensão tão total quanto uma ignorância, e dela eu venha a sair intocada e inocente como antes. (...)
Ontem de manhã - quando saí da sala para o quarto da empregada - nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império. (...)
Então, antes de entender, meu coração embranqueceu como cabelos embranquecem. (...)
De encontro ao rosto que eu pusera dentro da abertura, bem próximo de meus olhos, na meia escuridão, movera-se a barata grossa. Meu grito foi tão abafado que só pelo silêncio contrastante percebi que não havia gritado. O grito ficara me batendo dentro do peito. (...)
Levantei a mão como para um juramento, e num só golpe fechei a porta sobre o corpo meio emergido da barata. (...)
Ao mesmo tempo eu também havia fechado os olhos. E assim permaneci, toda trémula. Que fizera eu?
Já então eu talvez soubesse que não me referia ao que eu fizera à barata mas sim a: que fizera eu de mim?
É que nesses instantes, de olhos fechados, eu tomava consciência de mim assim como se toma consciência de um sabor (...) Que fizera eu de mim? Com o coração batendo, as têmporas pulsando, eu fizera de mim isto: eu matara. Eu matara!¹¹⁰

Em Água Viva (1974) o narrador fala apenas da captação do instante:

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante - já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante - já que também não é mais. Cada coisa tem um instante em que ela é. Quero apossar-me do é da coisa. Esses instantes que decorrem no ar que respiro: em fogos de artifício eles espocam mudos no espaço. Quero possuir os átomos do tempo. E quero capturar o presente que pela sua própria natureza me é interdito (...) Só no ato do amor - pela límpida abstração de estrela do que se sente - capta-se a incógnita do instante que é duramente cristalina e vibrante no ar e a vida é esse instante incontável, maior que o acontecimento em si (...) e o que se sente é ao mesmo tempo que imaterial tão objectivo que acontece como fora do corpo, faiscante no alto, alegria, alegria é matéria de tempo e é por excelência o instante. E no instante está o é dele mesmo. Quero captar o meu é. (...)

Meu tema é o instante? Meu tema de vida. Procuro estar a par dele, divido-me milhares de vezes em tantas vezes quanto os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos - só me comprometo com vida que nasça com o tempo e com ele cresça: só no tempo há espaço para mim.¹¹¹

Numa carta de Julho de 1946, escrita de Lausanne às irmãs diz: “Toda esta carta foi uma tentativa malograda de tirar o retrato deste lugar junto do lago Lemman, porque esqueci de trazer a máquina. E aproveitei a ausência da máquina para tirar o retrato deste momento também”¹¹².

Em Perto do Coração Selvagem (1944), o capítulo “O Banho” descreve um momento de revelação:

A moça ri mansamente de alegria de corpo. Suas pernas delgadas, lisas, os seios pequenos brotaram da água. Ela mal se conhece, nem cresceu de todo, apenas emergiu da infância. Estende uma perna, olha o pé de longe. Move-o terna, lentamente como a uma asa frágil. Ergue os braços acima da cabeça, para o teto perdido na penumbra, os olhos fechados, sem nenhum sentimento, só movimento. O corpo se alonga, se espreguiça, reflete úmido na meia escuridão - é uma linha tensa e trêmula. Quando abandona os braços de novo se condensa, branca e segura. Ri baixinho, move o longo pescoço de um a outro lado, inclina a cabeça para trás - a relva é sempre fresca, alguém vai beijá-la, coelhos macios e pequenos se agasalham uns nos outros de olhos fechados. - Ri de novo, em leves murmúrios como os da água. Alisa a cintura, os quadris, sua vida.

Imerge na banheira como no mar. Um mundo morno se fecha sobre ela silenciosamente, quietamente. Pequenas bolhas deslizam suaves até se apagam de encontro ao esmalte. A jovem sente a água pesando sobre o seu corpo, pára um instante como se lhe tivessem tocado de leve o ombro. Atenta para o que está sentindo, a invasão da maré. Que houve? Torna-se uma criatura séria, de pupilas largas e profundas. Mal respira. O que houve? Os olhos abertos e mudos das coisas continuam brilhando entre os vapores. Sobre o mesmo corpo que adivinhou alegria existe água - água. Não, não... Por quê? Agita-se, procura fugir. (...) A água cobre seu corpo. Mas o que houve?¹¹³

Em Uma Aprendizagem ou o Livro dos Prazeres faz uma excelente descrição do momento de revelação chamando-lhe, no entanto, “estado de graça”:

Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo - de um estado de graça.

Só quem já tivesse estado em graça, poderia reconhecer o que ela sentia. Não se tratava de uma inspiração, que era uma graça especial que tantas vezes acontecia aos que lidavam com arte.

O estado de graça em que estava não era usado para nada. Era como se viesse apenas para que se soubesse que realmente se existia. Nesse estado, além da tranquila felicidade que se irradiava de pessoas lembradas e de coisas, havia uma lucidez que Lóri só chamava de leve, porque na graça tudo era tão, tão leve. Era uma lucidez de quem não adivinha mais: sem esforço, sabe. Apenas isto: sabe. Que não lhe perguntassem o que, pois só poderia responder do mesmo modo infantil: sem esforço sabe-se.

E havia uma bem-aventurança física que a nada se comparava. O corpo se transformava num dom. (...)

No estado de graça, via-se a profunda beleza, antes inatingível, de outra pessoa. Tudo, aliás, ganhava uma espécie de ninho que não era imaginário: vinha do esplendor da irradiação quase matemática das coisas e das pessoas. Passava-se a sentir que tudo o que existe - pessoa ou coisa - respirava e exalava uma espécie de finíssimo resplendor de energia. Esta energia é a maior verdade do mundo e é impalpável. (...)

As descobertas naquele estado eram indizíveis e incomunicáveis. (...) Era como uma anunciação. (...)

Também era bom que o estado de graça demorasse poucos momentos. Se durasse mais, ela bem sabia, ela que conhecia suas ambições quase infantis terminaria tentando entrar nos mistérios da Natureza. (...) Era preciso não esquecer que o estado de graça era apenas uma pequena abertura para o mundo que era uma espécie de paraíso - mas não era uma entrada nele, nem dava o direito de comer dos frutos de seus pomares. (...)

Havia experimentado alguma coisa que parecia redimir a condição humana, embora ao mesmo tempo ficassem acentuados os estreitos limites dessa condição. E exatamente porque depois da graça a condição humana se revelava na sua pobreza implorante, aprendia-se a amar mais, a esperar mais. Passava-se a ter uma espécie de confiança no sofrimento e em seus caminhos tantas vezes intoleráveis.¹¹⁴

Esta epifania descrita por Lispector em pormenor foi despoletada pela mordidela na maçã e acabará por conduzir a personagem a um melhor entendimento da condição humana.

A contextualização das influências no que diz respeito ao processo que estudamos não é fácil de clarificar. Frequentemente comparada com V. Woolf e James Joyce, Lispector afirma numa entrevista dada em Outubro de 1976, a propósito do título

do seu primeiro romance (Perto do Coração Selvagem) que “não tinha lido nada de Joyce nem tinha tido influências”¹¹⁵. Numa entrevista a Pedro Bloch diz:

Foi este meu primeiro livro. Um dia quis mostrá-lo a Lúcio Cardoso, mas não tinha o título. Quando Lúcio me ouviu dizer que, se tivesse escrito uma frase que eu havia lido em Joyce, descansaria cinco anos, perguntou: ‘Nessa frase não existe o título de seu livro?’ Não serve? Servia demais! Meu coração bateu de alegria. Mas isso foi dar a maior pista falsa que você possa imaginar. Começaram a falar na influência de Joyce. Depois inventaram o negócio de Virginia Woolf, que só fui ler muito depois. Guardadas as proporções, acho que temos em comum certo preciosismo, mas a comparação me dói, porque sinto que ela queria uma coisa que atingiu plenamente, e que eu quero uma coisa completamente diferente e que não atingi.¹¹⁶

Reconhece apenas o forte impacto causado por H. Hesse e Katherine Mansfield:

Em outra vida que tive eu era sócia de uma biblioteca popular de aluguel. Sem guia, escolhia os livros pelo título. E eis que escolhi um dia um livro chamado O Lobo da Estepe, de Herman Hesse. O título me agradou, pensei tratar-se de um livro de aventuras tipo Jack London. O livro, que li cada vez mais deslumbrada, era de aventura, sim, mas outras aventuras. E eu, que já escrevia pequenos contos, dos 13 aos 14 anos fui germinada por Herman Hesse e comecei a escrever um longo conto imitando-o: a viagem interior me fascinava. Eu havia entrado em contato com a grande literatura.

Em outra vida que tive, aos 15 anos, com o primeiro dinheiro ganho por trabalho meu, entrei altiva porque tinha dinheiro, numa livraria, que me pareceu o mundo onde eu gostaria de morar. Folhee quase todos os livros dos balcões, lia algumas linhas e passava para outro. E de repente, um dos livros que abri continha frases tão diferentes que fiquei lendo, presa, ali mesmo. Emocionada, eu pensava: mas esse livro sou eu! E, contendo um estremecimento de profunda emoção, comprei-o. Só depois vim a saber que a autora não era anônima, sendo, ao contrário, considerada um dos melhores escritores de sua época: Katherine Mansfield.¹¹⁷

Bergson é outro dos autores que Lispector leu e que a impressionou pelo imediatismo e espontaneidade sugeridos:

Não me lembro bem se é em Les Donnés Immediates de la Conscience que Bergson fala do grande artista que seria aquele que tivesse, não só um, mas todos os sentidos libertos do utilitarismo. O pintor tem mais ou menos liberto o sentido da visão, o músico o sentido da audição.

Mas aquele que estivesse completamente livre de soluções convencionais e utilitárias e veria o mundo, ou melhor, teria o mundo de um modo como jamais artista nenhum o teve. Quer dizer, totalmente e na sua verdadeira realidade.¹¹⁸

Leu também, até completar os estudos secundários (1940), Monteiro Lobato, Graciliano Ramos, Jorge Amado, José de Alencar, Machado de Assis, Mário de Andrade, Eça de Queirós, Júlio Dinis e Dostoyevski cuja obra Crime e Castigo muito a

impressionou. Mais tarde (1946) lia Jean-Paul Sartre e Julien Green. Trabalhando como jornalista, enquanto se licenciava em Direito (1941-1944) conhece os escritores Lúcio Cardoso e Cornélio Pena, empenhados no aprofundamento e solidificação dos caminhos abertos pela primeira geração modernista, na vertente da ficção psicológica ou introspectiva. O primeiro, que lhe sugeriu o título para o romance com o qual viria a ganhar o Prémio Graça Aranha, tornar-se-ia o seu mentor e um dos seus melhores amigos. Manuel Bandeira, Erico Veríssimo, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa foram escritores com quem Clarice estabeleceu também laços de amizade. M. Bandeira envia-lhe os seus livros de poesia e informações sobre as reacções à sua obra no Brasil, uma vez que, tendo casado com um diplomata, Clarice viveu fora do seu país entre 44 e 59. Numa carta de Novembro de 1945 Manuel Bandeira comenta: “Estou esperando com grande curiosidade o seu segundo romance. Primeiro, porque tudo que vem de você me interessa. Segundo, porque ouvi dizer que o Alceu Amoroso Lima anda falando que o novo romance ainda é melhor que o primeiro”¹¹⁹. De Guimarães Rosa a autora dirá que recebeu um dos elogios mais bonitos da sua vida:

Um dos elogios mais bonitos que recebi na minha vida foi do Guimarães Rosa, que se pôs e repente a dizer de cor trechos de livros meus. Achei vagamente conhecido aquilo e disse:

- Que é isso?

- É seu.

- Você sabe de cor?

- Clarice, eu leio você pra vida, não leio você pra literatura.

Foi compensador.¹²⁰

O trabalho na Agência Nacional e no jornal A Noite, onde era a única mulher jornalista, pôs a autora em contacto com um meio intelectual em que as ideias, os temas, as palavras, o estilo e o conteúdo constituíam uma preocupação constante. Em 1946 publica o seu segundo romance - O Lustre.

Outro dos autores que, tal como acontecera a V. Woolf e K. Mansfield impressionou C. Lispector foi Proust. Numa Carta a Lúcio Cardoso de Janeiro de 1945 ela declara que teve “um prazer enorme e sincero em lê-lo, achando-o naturalíssimo, nada cacete, nada imponente, pelo contrário, de uma modéstia intelectual que nunca se sacrifica por um brilho, por uma imagem”¹²¹.

Ao regressar ao Brasil em 1959 Clarice volta a trabalhar como jornalista no Correio da Manhã e no Diário da Noite. Mais tarde fará entrevistas semanais com personalidades para a revista Manchete, de 67 a 73 manterá uma crónica semanal no Jornal do Brasil e nos últimos dois anos de vida fará entrevistas para a revista Fatos & Fotos. Ao mesmo tempo vai publicando os seus contos na revista Senhor e faz traduções de diversos autores como por exemplo Edgar Allan Poe.

Um dos aspectos mais interessantes da carreira literária da escritora é o facto de o seu estilo ter surgido “espontaneamente”, não sofrendo praticamente evoluções. Interrogada frequentemente sobre a questão responderia que não sabia escrever de outra forma:

Eu disse uma vez que escrever é uma maldição. Não me lembro porque exatamente eu o disse, e com sinceridade. Hoje repito: é uma maldição, mas uma maldição que salva.

Não estou me referindo muito a escrever para jornal. Mas escrever aquilo que eventualmente pode se transformar num conto ou num romance. É uma maldição porque obriga e arrasta como um vício penoso do qual é quase impossível se livrar, pois nada o substitui. E é uma salvação.

Salva a alma presa, salva a pessoa que se sente inútil, salva o dia que se vive e que nunca se entende a menos que se escreva. Escrever é procurar entender, é procurar reproduzir o irreproduzível, é sentir até o último fim o sentimento que permaneceria apenas vago e sufocador. Escrever é também abençoar uma vida que não foi abençoada.

Que pena que só sei escrever quando espontaneamente a “coisa” vem. Fico assim à mercê do tempo.¹²²

Minhas intuições se tornam mais claras ao esforço de transpô-las em palavras. É neste sentido, pois, que escrever me é uma necessidade. De um lado porque escrever é um modo de não mentir o sentimento (a transfiguração involuntária da imaginação é apenas um modo de chegar); de outro lado, escrevo pela incapacidade de entender, sem ser através do processo de escrever. Se tomo um ar hermético, é que não só o principal é não mentir o sentimento como porque

tenho incapacidade de transpô-lo de um modo claro sem que o minta - mentir o pensamento seria tirar a única alegria de escrever. Assim, tantas vezes tomo um ar involuntariamente hermético, o que acho bem chato nos outros. Depois da coisa escrita, eu poderia friamente torná-la mais clara? Mas é que sou obstinada. E por outro lado, respeito uma certa clareza peculiar ao mistério natural, não substituível por clareza outra nenhuma. E também porque acredito que a coisa se esclarece sozinha com o tempo: assim como num copo de água, uma vez depositado no fundo o que quer que seja, a água fica clara. Se jamais a água ficar limpa pior para mim.¹²³

Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve. E se não soasse infantil e falsa a pergunta das mais sinceras, eu escolheria um amigo escritor e lhe perguntaria: como é que se escreve?

Por que, realmente como é que se escreve? que é que se diz? e como dizer? E como é que se começa? E que é que se faz com o papel em branco nos defrontando tranquilo?

Sei que a resposta, por mais que intrigue, é a única: escrevendo. Sou a pessoa que mais se surpreende de escrever.¹²⁴

Sinto em mim que há tantas coisas sobre o que escrever. Por que não? O que me impede? A exiguidade do tema talvez, que faria com que este se esgotasse em uma palavra, em uma linha. Às vezes é o horror de tocar numa palavra que desencadeia milhares de outras, não desejadas, estas. No entanto, o impulso de escrever. O impulso puro - mesmo sem tema. Como se eu tivesse a tela, os pincéis e as cores - e me faltasse o grito de libertação, ou a mudez essencial que é necessária para que se digam certas coisas.¹²⁵

A escrita surge-lhe como uma inevitabilidade, um modo de ser, um meio natural de procurar compreender-se - “se eu tivesse que dar um título à minha vida seria: à procura da própria coisa”¹²⁶. Optámos por citar extensamente Clarice Lispector porque pensamos que a estrutura dos seus textos, neste caso crónicas, ilustra com muita clareza a sua necessidade de escrever, de procurar explicar-se numa linguagem exploratória, vivida como uma necessidade física, intuitiva, anti-racional, procurando dizer o que não se entende nem se explica, uma linguagem que parece “brotar das suas entranhas como resultado de uma gestação muito profunda”¹²⁷. Alguns dos seus detractores acusam-na de alienada porque afirmam que só escreve para si mesma. Outros reconhecem que a sua obra é fruto do inconsciente. Ela própria refere a necessidade de equilíbrio na sua vida psíquica. Tendo medo de perder a inspiração de repente, resolve pintar: “O Jung, segundo me disseram, esculpia em pedra quando a vida dele estava confusa. Eu pinto em madeira compensada. Não tenho noção nenhuma de desenho ou pintura”¹²⁸.

Tal como acontece com Woolf e Mansfield, a sua dedicação à escrita é absoluta. No entanto em *Lispector* não existe a preocupação de se afirmar como escritora (a acreditar nas suas próprias palavras), a reflexão sobre os elementos intervenientes no processo artístico, o esforço no sentido de experimentar novas formas (Woolf) ou de evoluir no âmbito das técnicas como é preocupação de Mansfield ao falar na “derrota do pessoal”. Escrever é apenas um acto físico, espontâneo, um “impulso puro” (cf. citação desta página) que a aproxima das raízes da vida. Escrever é um meio para chegar ao que “não é palavra”: “Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra morde a isca, alguma coisa se escreveu. Uma vez que se pescou a entrelinha, podia-se com alívio jogar a palavra fora. Mas aí cessa a analogia: a não palavra, ao morder a isca, incorporou-a.”¹²⁹. O “irreproduzível” que *Lispector* pretende reproduzir (referimo-nos à citação da página 179) não se dirige ao leitor mas à sua própria necessidade de clarificar o que seria “vago e sufocador”.

Por isso parte sempre sem projectos elaborados, apenas com o que chama “humildade técnica”:

Esta incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de...de quê? procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse estilo (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em humildade, não me refiro à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade que vem da plena consciência de ser realmente incapaz. (...) Só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente.¹³⁰

Às vezes tenho a impressão de que escrevo por simples curiosidade intensa. É que, ao escrever, eu me dou as mais inesperadas surpresas. É na hora de escrever que muitas vezes fico consciente de coisas, das quais, sendo inconsciente, eu antes não sabia que sabia.¹³¹

Há três coisas para as quais eu nasci e para as quais eu dou minha vida. Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. (...) Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por que, foi esta que eu segui.¹³²

E a propósito do romance e do processo de escrita:

E quando escrevo não é o clássico romance. No entanto é romance mesmo. Só que o que me guia ao escrevê-lo é sempre um senso de pesquisa e de descoberta. Não, não de sintaxe pela sintaxe em si, mas de sintaxe o mais possível se aproximando e me aproximando do que estou pensando na hora de escrever. Aliás, pensando melhor, nunca escolhi linguagem. O que eu fiz, apenas, foi ir me obedecendo.

Ir me obedecendo - é na verdade o que faço quando escrevo, e agora mesmo está sendo assim. Vou me seguindo, mesmo sem saber ao que me levará. À vezes ir me seguindo é tão difícil - por estar seguindo em mim o que ainda não passa de uma nebulosa - que termino desistindo.¹³³

“P: Como nascem as suas histórias? São planificadas antes do acto de escrita?

R: Não, desenvolvem-se à medida que escrevo e nascem quase sempre de uma sensação, de uma palavra ouvida, de um nada ainda nebuloso.

P: Como se sente durante o acto de escrita? Depois de escrever o livro, preocupa-se com o seu destino?

R: Enquanto escrevo, o facto de não mostrar a grande excitação que por vezes me toma, é uma coisa boa. Por mais difícil que seja o trabalho sinto uma felicidade dolorosa, porque, estando os nervos aguçados o quotidiano banal não se lhe sobrepõe. Uma vez o livro acabado, enviado ao editor, posso dizer como Julio Cortazar: puxa o arco ao máximo enquanto escreves, depois liberta-o de um só golpe e vai beber vinho com os amigos. A flecha já está no ar e afundar-se-á ou não no alvo; só os imbecis podem pretender modificar a sua trajectória ou correr atrás dela para lhe dar impulsos suplementares com vista à eternidade e às edições internacionais.”¹³⁴

A vida para a autora, tal como acontecia com K. Mansfield implica o uso da “máscara” que se escolheu:

Mesmo sem ser atriz nem ter pertencido ao teatro grego - uso uma máscara. Aquela mesma que nos partos de adolescência se escolhe para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se faça mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estava nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível. É, pois, menos perigoso escolher sozinho ser uma pessoa. Escolher a própria máscara é o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivela a máscara daquilo que se escolheu para representar-se e representar o mundo, o corpo ganha uma nova firmeza, a cabeça ergue-se ativa como a de quem superou um obstáculo. A pessoa é.¹³⁵

Lispector associa o instante de reconhecimento ao processo de escrita. Este instante, o mergulhar anónimo na tessitura anónima encontra-se muito próximo do desenho escondido por detrás da fazenda de algodão de Virginia Woolf e dos momentos perfeitos (“glimpse”) de Mansfield, em que se encerra a vida da alma:

O processo de escrever é feito de erros - a maioria essenciais - de coragem e preguiça, desespero e esperança, de vegetativa atenção, de sentimento constante (não pensamento) que não conduz a nada, e de repente aquilo que se pensou que era “nada” era o próprio assustador contato com a tessitura de viver - e êsse instante de reconhecimento, êsse mergulhar anônimo na tessitura anônima, esse instante de reconhecimento (igual a uma revelação) precisa ser recebido com a maior inocência, com a inocência de que se é feito. O processo de escrever é difícil? Mas é como chamar de difícil o modo extremamente caprichoso e natural como uma flor é feita.¹³⁶

Atribui também o papel de “revelador das coisas” ao escritor. No entanto, esse papel pode ser inconsciente. Revelar o mundo, pôr o problema, como Mansfield admirava em Tchekov, não é essencial ao escritor, mas sim à sua obra, como meio de pesquisa. Refletir, questionar interrogar são para Lispector, mais do que sugerir ou apontar um caminho, as palavras chave:

O escritor não é um ser passivo que se limita a recolher dados da realidade, mas deve estar no mundo como presença ativa, em comunicação com o que o cerca. Na atividade de escrever o homem deve exercer a ação por desnudamento, revelar o mundo, o homem aos outros homens. E ao fazê-lo deverá escolher dizê-lo de um modo determinado, pessoal.

Ele tem ou não a consciência de seu papel de ‘revelador’ das coisas, o meio através do qual elas se manifestam e adquirem significado. Mas, apesar de ser o detector da realidade, a realidade não é seu produto, isto é, apesar de o escritor ser o revelador do mundo, isso não é essencial a ele, mas sim torna-se essencial à sua obra, pois que sua obra não existiria se não fosse ele.

A literatura deve ter objetivos profundos e universalistas: deve fazer refletir e questionar sobre um sentido para a vida e, principalmente deve interrogar sobre o destino do homem na vida.”¹³⁷

Os meus livros não se preocupam muito com os fatos em si porque, para mim, o importante não são os fatos em si, mas as repercussões dos fatos no indivíduo. Isso é que realmente importa.¹³⁸

A pintura será uma presença muito importante na vida da escritora. A citação que se segue reforça a ligação da sua obra ao inconsciente. O período final, que comenta a forma como um texto se deve exprimir, recorda-nos a noção de “volume psicológico” de Charles Mauron. As perspectivas, os volumes e as sensações aproximam Clarice, das outras duas escritoras:

O que me ‘descontraí’, por incrível que pareça, é pintar. Sem ser pintora de forma alguma, e sem aprender nenhuma técnica. Pinto tão mal que dá gosto e não mostro meus, entre aspas, ‘quadros’, a ninguém. É relaxante e ao mesmo

tempo excitante mexer com cores e formas sem compromisso com coisa alguma. É a coisa mais pura que faço.

Acho que o processo criador de um pintor e do escritor são da mesma fonte. Um texto deve se exprimir através de imagens e as imagens são feitas de luz, cores, figuras, perspectivas, volumes, sensações.¹³⁹

O seu primeiro livro de contos - Alguns Contos é publicado em 1952, três anos depois do terceiro romance (A Cidade Sitiada). No entanto, data de 1940 a publicação do primeiro conto intitulado “Triunfo”, no periódico Pan do Rio de Janeiro. A este seguiram-se “Eu e Jimmy”, “Trecho”, “Onde se Ensinará a Ser Feliz” e “Cartas a Hermenegildo” todos publicados entre 1940 e 1941 em revistas e jornais diversos. Os primeiros contos escritos pela autora com a idade de sete anos e enviados à página infantil do Diário de Pernambuco nunca foram publicados. Ela própria explica porquê:

As outras crianças eram publicadas e eu não. Logo compreendi por que: elas contavam histórias, uma anedota, acontecimentos. Ao passo que eu relatava sensações... coisas vagas... Mas sou teimosa e não fiz ao longo da minha vida senão perseverar na mesma trilha, suprimir os fatos e privilegiar as sensações. Com o risco de não ser publicada.¹⁴⁰

Clarice assume a desvalorização dos factos e o privilegiar das sensações como uma vocação inevitável da sua escrita. Virginia Woolf, em quem estas características também estão presentes, não as viveu desde tão cedo. Talvez possamos compreender melhor a diferenças se recordarmos que, enquanto Woolf teve que superar os modelos vitorianos, Lispector pode inspirar-se na revolução modernista de 1922.

Ao primeiro livro segue-se Laços de Família (1960) que incluirá todos os contos do primeiro livro além de outros novos escritos entre 54 e 55. Enquanto o volume não sai, a escritora entrega os contos à revista Senhor que publica praticamente todos eles, e que publicará muitos dos seguintes, contribuindo para a popularização de Clarice e a conquista de um público significativo. É por ocasião do lançamento desse livro de contos que Clarice escreve a crónica em que explica como, quando e por quê escreveu tais textos - e que ganha o título de “A Explicação Inútil”, a figurar mais tarde no

volume A Legião Estrangeira. Tais considerações constituem um dos depoimentos importantes sobre o seu “fazer literário”. A Legião Estrangeira (1964) traz numa primeira parte contos maiores e numa segunda, intitulada “Fundo de Gaveta” contos mais curtos e “anotações” ou crônicas. Estes textos incluem fragmentos, provérbios, máximas, aforismos, reportagens, ficção científica, crítica de pintura, de escultura, dança, música, crítica dos seus próprios textos, lendas, retratos de personagens, descrição de lugares e reflexões sobre a escrita e a leitura. Numa delas, em que fala sobre o romance, afirma ter procurado o que se estava organizando em si¹⁴¹, tendo-o compreendido só depois da quinta cópia. Afirma também não saber “redigir”, não conseguir “relatar” uma ideia, “vestir uma ideia com palavras”. Para Clarice o que “vem à tona” é geralmente definitivo. Depois, na própria organização do texto, as palavras podem atrapalhar. Esta forma de deixar emergir a linguagem, esta espécie de transparência está longe da elegância elaborada de Woolf e do esculpir narrativo de Mansfield, em que as proporções de cada elemento são cuidadosamente controladas. A pureza do cristal desejada por esta escritora tem a ver com um outro tipo de transparência - Mansfield pretende, em oposição a Lispector, libertar-se do pessoal, esvaziar-se de si para poder sentir como a personagem que constrói.

Também num dos fragmentos de “Fundo de Gaveta” Lispector refere que possui dois modos de ser: em vida observa, é activa, tem o senso do ridículo, da ironia; escrevendo tem “observações ‘passivas’, tão interiores que ‘se escrevem’ ao mesmo tempo em que são sentidas, quase sem o que se chama de processo”¹⁴².

O livro A Legião Estrangeira não teve a repercussão que merecia, o que Clarice atribui ao facto de ter saído na mesma ocasião que o romance A Paixão segundo G. H. No início dos anos 70, Lispector retoma a infância, sob a forma de textos autobiográficos, que publica na coluna do Jornal do Brasil. Alguns deles saem num

novo volume intitulado Felicidade Clandestina (1971). Entre esses contos figuram os que contam as histórias da sua infância na cidade do Recife: “Felicidade Clandestina”, por exemplo, fala do prazer clandestino da menina pobre diante do empréstimo do livro Reinações de Narizinho de Monteiro Lobato, “Restos de Carnaval” da alegria da menina pobre que na festa de Carnaval acaba vestida de rosa com os restos da fantasia da menina rica. Onde Estivestes de Noite (1974) e principalmente A Via Crucis do Corpo (1974) marcam um novo período da vida literária da autora. Este último surge na sequência de uma proposta para escrever sobre sexo que Clarice aceitará devido às dificuldades económicas. São contos escritos numa linguagem directa e por vezes chocante, centrados em temas eróticos e grotescos, associados por vezes à velhice ou meia-idade. No início do volume *Lispector* inclui uma explicação em que tenta justificar-se perante duas realidades que lhe são difíceis: a necessidade de ganhar dinheiro e a aceitação da proposta de escrever sobre sexo.

Regressando à questão do conto e do romance gostaríamos de referir uma entrevista a Alexandre Eulálio de 1961 em que a escritora diria:

Creio que me realizarei sempre mais integralmente no romance. Este me oferece, muito mais do que o conto, campo para aquilo que me interessa exprimir. A história curta, apresenta melhores condições para a manufactura do autor, que aí pode chegar até o virtuosismo, sem maior prejuízo do conteúdo. Mas para mim, em particular, creio realizar-me melhor dentro do contorno largo do romance. E isso de um modo tal que quando penso no futuro, não me imagino nunca como autora de contos, e sim de outras longas novelas. Coisa que, decerto, não há de me impedir, como aliás não impediu, que tal produção no género se encerre com Laços de Família. É bem provável venha publicar algum outro volume de histórias reunidas, mesmo porque não enfeixei todas naquele livro.¹⁴³

Tal como acontece com toda a escrita desta autora, a epifania em Clarice *Lispector* é apenas mais um meio de perscrutar uma personalidade ou de interrogar-se sobre a existência. O choque com os objectos do mundo exterior, a forma como a personagem os apreende e a revelação que daí decorre remetem-na invariavelmente para

uma reflexão existencialista sobre si própria e tudo o que a rodeia. É dessa “pequena abertura para o mundo”, como diz em Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres, que Clarice experimenta o que “parece redimir a condição humana” e o que “acentua os estreitos limites dessa condição” (cf. citação das páginas 175/6).

NOTAS

- ¹ Virginia Woolf, “A Sketch of the Past,” Moments of Being, ed. Jeanne Schulkind (Herts: Granada, 1982).
- ² Virginia Woolf, The Moment and Other Essays (London: Hogarth, 1947).
- ³ Woolf, Moments of Being 82-91. Todas as palavras, expressões ou frases sublinhadas serão da nossa responsabilidade, excepto em caso de indicação contrária. Todos os itálicos são da responsabilidade do autor do texto citado.
- ⁴ Woolf The Moment 9-13.
- ⁵ V. Woolf, “To Spain,” The Essays of Virginia Woolf, ed. Andrew McNeillie, vol. 3 (London: Hogarth, 1995) 361.
- ⁶ Woolf, Essays, vol. 2, 250-51.
- ⁷ V. Woolf, The Diary of Virginia Woolf, ed. Anne Olivier Bell, vol. 3 (Harmondsworth: Penguin, 1982) 209.
- ⁸ V. Woolf, The Common Reader, ed. Andrew McNeillie, vol. 2 (London: Hogarth, 1986) 247-8.
- ⁹ Woolf, Essays, vol. 2, 142.
- ¹⁰ Woolf, Essays, vol. 4, 367.
- ¹¹ Woolf, Essays, vol. 4, 181-90.
- ¹² Gilbert Phelps, The Russian Novel in English Fiction (London: Hutchinson’s University, 1956).
- ¹³ Woolf, Diary, vol. 3, 7.
- ¹⁴ V. Woolf, “Phases of Fiction,” Collected Essays (London: Hogarth, 1966) 83-88.
- ¹⁵ G. E. Moore, Principia Ethica (Cambridge: Cambridge UP, 1984) 188.
- ¹⁶ G.E.Moore, Estudos Filosóficos, trad. Maria Angelina Ródo (Coimbra: Atlântida, 1967) 29.
- ¹⁷ Woolf, “Modern Fiction,” Essays, vol. 4 160-61.
- ¹⁸ John Maynard Keynes, Two Memoirs citado por Morris Beja, Epiphany in the Modern Novel 124.
- ¹⁹ John Mephram, Virginia Woolf - a Literary Life (Hampshire: Macmillan, 1991) 26-29.
- ²⁰ Clive Bell, Art (London: Chatto and Windus, 1949) 8.
- ²¹ Charles Mauron, The Nature of Beauty in Art and Literature, trad. Roger Fry (London: Hogarth, 1927) 78.
- ²² Perry Meisel, The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater (New Haven: Yale UP, 1980) 55-56.
- ²³ Meisel 104.
- ²⁴ Sydney Janet Kaplan, Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction (Ithaca: Cornell UP, 1991) cap. 9.
- ²⁵ Woolf, Diary, vol. 1.
- ²⁶ Woolf, Diary, vol. 2.
- ²⁷ The Letters of Virginia Woolf, ed. Nigel Nicolson, vol. 3 (London: Chatto & Windus, 1981) 59.
- ²⁸ Woolf, Letters, vol. 2, 241.
- ²⁹ Woolf, Essays, vol. 4, 435.
- ³⁰ Virginia Woolf citada por Susan Dick, introduction, Virginia Woolf - The Complete Shorter Fiction by Virginia Woolf (London: Triad, 1991) 3.
- ³¹ Woolf, Letters, vol. 2, 167 e vol. 4, 231.
- ³² Woolf, Diary, vol. 3, 218.
- ³³ V. Woolf, Mrs. Dalloway (London: Granada, 1985) 30.
- ³⁴ Woolf, To the Lighthouse 138.
- ³⁵ V. Woolf, The Waves (Herts: Granada, 1983) 170-171.

-
- ³⁶ "Contemporary Women Writers," The Critical Writings of Katherine Mansfield, ed. Clare Hanson (New York: St. Martin's, 1987) 89.
- ³⁷ K. Mansfield, The Journal of Katherine Mansfield, ed. J. Middleton Murry (London: Constable, 1962) 202-203 e 330. Está hoje completamente demonstrada a imprecisão e infidelidade desta edição do diário da escritora. J. M. Murry alterou, datou incorrectamente, refez a pontuação, omitiu, recompôs enfim o texto original, sobretudo no que diz respeito às passagens que poderiam ofender terceiros ou a certas atitudes mais ousadas de Mansfield que poderiam alterar a sua imagem. Sendo uma fonte importante de informação neste estudo e tendo em conta que os textos em questão não são objecto de análise literária, usá-lo-emos com reservas.
- ³⁸ The Collected Letters of Katherine Mansfield, ed. Vincent O'Sullivan and Margaret Scott, vol. 4 (Oxford: Clarendon, 1996) 351.
- ³⁹ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 54.
- ⁴⁰ A este respeito consultar David Dowling, "Katherine Mansfield: her Theory and Practice of Fiction," diss., Toronto U, 1976, 33 e 59.
- ⁴¹ Mansfield, Journal 37.
- ⁴² Mansfield, Journal 3-12.
- ⁴³ Mansfield, Journal 275.
- ⁴⁴ Vincent O'Sullivan, "The Magnetic Chain: Notes and Approaches to K. M.," Landfall 114 (June 1975) 95-131.
- ⁴⁵ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 95.
- ⁴⁶ Charyanne Kurylo, "Chekov and Katherine Mansfield: a Study of Literary Influence," DAI 35, 5-6 (1974) 3748-A.
- ⁴⁷ Ronald Sutherland, "Katherine Mansfield: Plagiarist, Disciple or Ardent Admirer," Critique 5 (1962) 58-75.
- ⁴⁸ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 230.
- ⁴⁹ Mansfield, Journal 142.
- ⁵⁰ Katherine Mansfield, The Scrapbook of Katherine Mansfield, ed. J. M. Murry (London: Constable, 1939) 133-34.
- ⁵¹ Mansfield, Scrapbook 162.
- ⁵² Mansfield, Collected Letters, vol. 3, 47.
- ⁵³ Mansfield, Journal 229.
- ⁵⁴ Mansfield, Scrapbook 241-42.
- ⁵⁵ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 320.
- ⁵⁶ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 345.
- ⁵⁷ K. Mansfield, The Letters of Katherine Mansfield, ed. J. Middleton Murry (Hamburg: Albatross, 1934) 397.
- ⁵⁸ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 107.
- ⁵⁹ Mansfield, Collected Letters, vol. 3, 97. A expressão entre aspas é uma referência ao verso "And fade into the light of common day" do poema "Ode: Intimations of Immortality" de Wordsworth.
- ⁶⁰ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 340. A expressão 'flash upon my inward eye' pertence ao poema "I Wandered Lonely as a Cloud" de Wordsworth.
- ⁶¹ Clare Hanson, "The Aesthetic of Katherine Mansfield," diss., Reading U, 1980.
- ⁶² Clare Hanson, introduction, The Critical Writings of Katherine Mansfield, by Katherine Mansfield (New York: St. Martin's, 1987) 9-10.
- ⁶³ Sobre a ideia de código cheio de significados consultar a carta a Sydney Schiff em Adam International Review, ed. Miron Grindea, 300 (1963-65) 111.
- ⁶⁴ K. Mansfield, "Review of a reissue of Esther Waters by George Moore," Critical Writings, ed. Clare Hanson 68.
- ⁶⁵ Mansfield, Journal 273.
- ⁶⁶ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 88.
- ⁶⁷ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 247.
- ⁶⁸ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 254.
- ⁶⁹ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 327.
- ⁷⁰ Mansfield, Journal 37-38.
- ⁷¹ Tal como Clare Hanson e Andrew Gurr referem em Katherine Mansfield (London: Macmillan, 1981), a estrutura da "vignette" assemelha-se à do poema simbolista no tom de Verlaine. A estrutura narrativa é mínima e o foco central do texto incide numa série de imagens introduzidas através da apresentação do

pensamento, sonho ou devaneio. Estas imagens combinam-se para evocar um tom específico no qual a emoção subjectiva se funde com o ambiente físico exterior.

⁷² K. Mansfield, "Vignettes 3," Katherine Mansfield - Publications in Australia 1907-1919, ed. Jean Stone (Sydney: Wentworth, 1977) 28-30.

⁷³ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 330.

⁷⁴ John Keats, Carta a Benjamin Bailey 22 Nov. 1817 - Keats - Selected Poems and Letters, ed. Sandra Anstey (Oxford: Heinemann, 1996) 27.

⁷⁵ Mansfield, Critical Writings 65-66.

⁷⁶ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 352.

⁷⁷ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 130 e 344-5.

⁷⁸ Kaplan 131-136.

⁷⁹ Mansfield, "Seriousness in Art," Critical Writings 24-25.

⁸⁰ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 317.

⁸¹ Mansfield, Journal 237 e 203-205.

⁸² Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 54.

⁸³ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 210 e vol. 3, 37.

⁸⁴ Mansfield, Journal 271.

⁸⁵ Mansfield, Journal 195.

⁸⁶ K. Mansfield, "Review of Night and Day by Virginia Woolf," Critical Writings 57.

⁸⁷ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 19.

⁸⁸ Hanson, "The Aesthetic" 67-84.

⁸⁹ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 90.

⁹⁰ K. Mansfield, "Review of The Tunnel by Dorothy Richardson," Critical Writings 50.

⁹¹ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 192.

⁹² K. Mansfield, "Review of Kew Gardens by Virginia Woolf," Critical Writings 53-54.

⁹³ Mansfield, Collected Letters, vol. 3, 82.

⁹⁴ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 311.

⁹⁵ Mansfield, Collected Letters, vol. 1, 313.

⁹⁶ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 288.

⁹⁷ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 333-334.

⁹⁸ Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 347.

⁹⁹ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 154.

¹⁰⁰ A noção de esboço - "design" ("Poetry Fiction and the Future" ou "The Narrow Bridge of Art") - de V. Woolf e a sua busca de totalidade podem pôr-se em paralelo com a preocupação de K. Mansfield de transformar a obra num todo - "making the thing into a whole" (Carta a Richard Murry de 3 de Fevereiro de 1921).

¹⁰¹ Woolf, Diary, vol. 1, 179.

¹⁰² Woolf, Essays, vol. 3, 11.

¹⁰³ K. Mansfield, "Three Women Novelists," Novels and Novelists, ed. J. Middleton Murry (London: Constable, 1930) 3-4.

¹⁰⁴ K. Mansfield, "Silhouettes," Katherine Mansfield - Publications in Australia - 1907-1919 ed. Jean E. Stone (Sydney: Wentworth 1977) 32-33.

¹⁰⁵ Mansfield, Journal 93.

¹⁰⁶ Mansfield, Journal 255.

¹⁰⁷ Mansfield, Critical Writings 99.

¹⁰⁸ Mansfield Scrapbook 162.

¹⁰⁹ Olga Borelli, Esboço para um Possível Retrato (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981) 79. Nesta obra, Olga Borelli reuniu fragmentos inéditos e alguma correspondência de Clarice, que alterna com os seus próprios comentários, procurando "tornar explícitas certas características pessoais que não dizem respeito a uma biografia, mas a particularidades que constituem o que se poderia chamar de 'trajetória espiritual'".

¹¹⁰ C. Lispector, A Paixão segundo G.H. (Paris: Centre de Recherches Latino-Américaines, 1988) 12-36.

¹¹¹ C. Lispector, Água Viva (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993) 13-14.

¹¹² Nadia Battela Gotlib, Clarice uma Vida Que se Conta (S. Paulo: Ática, 1995) 230.

¹¹³ C. Lispector, Perto do Coração Selvagem (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995) 76-77.

¹¹⁴ C. Lispector, Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994) 154-158.

¹¹⁵ Entrevista de Clarice Lispector em 20 de Outubro de 1976, A Paixão segundo G. H. 298.

-
- ¹¹⁶ Entrevista citada por Olga de Sá, A Escritura de Clarice Lispector (Petrópolis: Vozes, 1979) 165.
- ¹¹⁷ Clarice Lispector, A Descoberta do Mundo (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984) 722-23.
- ¹¹⁸ Lispector, Descoberta 347.
- ¹¹⁹ Gotlib, 205.
- ¹²⁰ Gotlib 444.
- ¹²¹ Gotlib 199.
- ¹²² Lispector, Descoberta 191.
- ¹²³ Lispector, Descoberta 360.
- ¹²⁴ Lispector, Descoberta 229-30.
- ¹²⁵ Lispector, Descoberta 294.
- ¹²⁶ C. Lispector, “Fundo de Gaveta,” A Legião Estrangeira - Contos e Crônicas (Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1964) 221. Virginia Woolf escreve algo de idêntico nos seus diários: “Yet I have some restless searcher in me. Why is there not a discovery in life? Something one can lay hands on and say ‘This is it’? (...) I’m looking: but that’s not it - that’s not it. What is it? (...) A sense of my own strangeness, walking on the earth is there too: of the infinite oddity of the human position; (...) Who am I, what am I, and so on: these questions are always floating about in me.” (The Diary of Virginia Woolf, vol. 3, 62).
- ¹²⁷ Xavier 104.
- ¹²⁸ Celso Arnaldo Araújo, “Clarice Lispector - uma Escritora no Escuro,” Manchete 1202 10 Maio 1975: 48-49.
- ¹²⁹ Lispector, “Fundo de Gaveta,” 143.
- ¹³⁰ Lispector, Descoberta 361.
- ¹³¹ Lispector, Descoberta 390.
- ¹³² Entrevista a Renato Cordeiro Gomes, “Que Mistérios tem Clarice?” Seleta de Clarice Lispector, (Rio: José Olympio, 1976) viii-xiv.
- ¹³³ Lispector, Descoberta 475.
- ¹³⁴ Jornal do Brasil 29 Agosto 1970 citado por Claire Varin, Clarice Lispector - Rencontres Brésiliennes (Québec: Trois, 1987) 159, tradução nossa.
- ¹³⁵ Lispector, Descoberta 100.
- ¹³⁶ Lispector, “Fundo de Gaveta” 178.
- ¹³⁷ Borelli 72-73.
- ¹³⁸ Gotlib 437.
- ¹³⁹ Borelli 70.
- ¹⁴⁰ Gotlib 88.
- ¹⁴¹ Lispector, “Fundo de Gaveta,” 251.
- ¹⁴² Lispector, “Fundo de Gaveta” 227.
- ¹⁴³ Entrevista incluída em Vilma Arêas e Berta Waldman, organ., Remate de Males 9 (1989) 13.

V - ANÁLISE DOS TEXTOS

Quase todas as vidas são pequenas. O que alarga uma vida é a vida interior, são os pensamentos, são as sensações, são as esperanças inúteis. A esperança vale na hora mesma em que é esperança, quase prescindindo de sua realização. Esperança é como o girassol que à toa se vira em direcção ao sol. Mas não é à toa: virar-se para o sol é um ato de realização de fé. O que alarga a vida de uma pessoa são os sonhos impossíveis. Os desejos irrealizáveis. E são tão fortes essas esperanças e desejos que a pessoa cai e quando vê está de novo virada para o sol inatingível. Porque a flor tem perfume não é para quem, e para nada: é um dar-se de graça. Como a esperança. A esperança visa a própria esperança. A esperança é um acontecimento em si.

(Clarice Lispector)

Como já referimos na Introdução, o critério de selecção dos contos não se funda na cronologia ou no apuramento técnico, mas sim no relevo neles dado à epifania como técnica narrativa e no parentesco dos temas neles tratados. Recordamos que seleccionámos primeiro os contos em que as epifanias são mais evidentes, de acordo com a definição de Beja, e em sem segundo lugar as epifanias menos determinantes ou mais próximas de um conceito amplo de momento de visão.

Virginia Woolf - “Lappin and Lapinova”

Os contos de Virginia Woolf dividem-se basicamente em quatro períodos: o primeiro vai de 1906 a 1909 e inclui contos mais tradicionais no aspecto da forma e do conteúdo tais como “Phyllis and Rosamond”, “The Journal of Mistress Joan Martyn” e “The Mysterious Case of Miss V.”; o segundo vai de 1917 a 1921, é o mais experimental e centra-se nas inovações formais, incluindo contos como “The Mark on the Wall”, “Kew Gardens” e “A Haunted House”; o terceiro que vai de 1923 a 1929 continua a ser experimental mas centra-se mais na caracterização, na apresentação de estados de consciência e nas questões sociais e culturais. Inclui contos como “Mrs. Dalloway in Bond Street”, “The Introduction” e “Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points”. O último período, de 1938 a 1941, é caracterizado por um retorno a técnicas e formas mais tradicionais incluindo contos como “The Duchess and the Jeweller”, “The Shooting Party” e “Lappin and Lapinova”ⁱ.

O conto “Lappin e Lapinova” foi escrito para Harpers’ que o publicou em Harper’s Bazaar em Abril de 1939. Conforme anotou no diário V. Woolf “refez um texto escrito em Asheham vinte anos atrás, talvez na época em que estava a escrever

Night and Dayⁱⁱ. Em 19 de Dezembro inclui o conto na lista de trabalhos concluídos nesse ano. Em 18 de Janeiro de 1939 refere com satisfação a quantia recebida da editora pelo texto.

O assunto de “Lappin e Lapinova” desenha-se entre a realidade e o mundo imaginário criado por um casal cuja relação conjugal é destruída como consequência da morte desse mundo. A personagem feminina - Rosalind, cujo ponto de vista domina o texto, é o pólo gerador desta ilusão. Será também ela que viverá a epifania negativa que lhe trará a compreensão total de uma verdade antes antecipada gradualmente: a dificuldade de contacto com o outro e a degradação das relações íntimas.

Este assunto é desenvolvido em quatro grandes sequências narrativas: na primeira, marcada pelo casamento e pela lua-de-mel, Rosalind constrói um mundo imaginário, fundado numa intimidade profunda em que eles próprios são o Rei Coelho e a Rainha Coelha. No primeiro parágrafo o noivo é nomeado enquanto a noiva é referida apenas como “the bride”. No segundo parágrafo Rosalind torna-se o centro da narração e Ernst é caracterizado do seu ponto de vista. A criação imaginária da personagem feminina permite à autora apresentar os pensamentos, sonhos e reflexões de alguém em discurso indirecto livre alternando com o discurso do narrador. Deste modo, logo no segundo parágrafo pode ler-se:

Perhaps she never would get used to the fact that she was Mrs. Ernest Anybody, she thought, as she sat in the bow window (...) Ernest was a difficult name to get used to. It was not the name she would have chosen. (...) But here he was. Thank goodness he did not look like Ernest - no. (§ 2 e 3)ⁱⁱⁱ

A união e a felicidade do casal estão nesta fase intimamente ligadas ao universo secreto dos coelhos:

There were the black rabbits and the red; there were the enemy rabbits and the friendly (...) Above all there was King Lappin, who, far from having only the one trick (...) became as the days passed an animal of the greatest character. (§ 9)
(...)

Thus when they came back from their honeymoon they possessed a private world, inhabited (...) entirely by rabbits. (...) It made them feel, more even than most young married couples, in league together against the rest of the world. Often they looked slyly at each other when people talked about rabbits and woods and traps and shooting. Or they winked furtively across the table when Aunt Mary said that she could never bear to see a hare in a dish (...) But it was all secret - that was the point of it; nobody save themselves knew that such a world existed. (§ 19)

Esta harmonia é, no entanto, posta em questão pela pergunta feita pelo narrador e personagens: “But how long does such happiness last? they asked themselves; and each answered according to his own circumstances” (§ 5). É também nesta primeira sequência que se introduzem os símbolos da lebre e do coelho ligados à renovação perpétua da vida, sob todas as formas.

A segunda sequência apresenta-nos um mundo estático - o dos Thorburn - em oposição ao anterior. Rosalind descreve-os como uma família conservadora e marcada pelo ouro (o vocábulo “gold” surge dez vezes), pela sumptuosidade e pela rigidez. Toda esta descrição é feita do ponto de vista da personagem reflectindo (“Rosalind wondered”) ao longo de todo o extenso parágrafo vinte. O vocabulário usado remete-nos sempre para o luxo e o poder económico dos Thorburn:

Shiny satin wallpaper and the lustrous family portraits. The living Thorburns much resembled the painted (...); sumptuous in yellow satin; father-in law decorated with a rich yellow carnation. (...) Golden tributes; resplendent candlesticks (...) solid gold, authentic. (...) Everything was gold. (...) She dipped her spoon in a plate of clear golden fluid. (§ 20)

A posição de Rosalind contrasta com tudo isto - o seu presente é uma imitação, o seu vestido branco não se dissolve em ouro. O nariz de Ernest manter-se-à rígido como os dos retratos de família, mas acabará por contrair-se quando surge a referência aos coelhos. Rosalind que principiara a sentir-se “dissolvida no nada” (§ 22) revive através do seu mundo mágico, acabando por se distanciar da realidade. As suas fantasias^{iv} onde se misturam agora os Thorburn e os coelhos são-nos dadas de novo através do discurso indirecto livre, prolongando-se até ao momento em que se faz o brinde na festa.

Rosalind começa aqui a identificar o mundo real com o mundo criado pela sua fantasia: a fertilidade dos Thorburn é posta em paralelo com a dos coelhos (“the Thorburns - yes; they breed so” - § 23); o mundo dos Thorburn transforma-se no mundo dos coelhos (“The golden table became a moor (...) And they had all been changed - the Thorburns (...) Now she saw him as he was - a poacher. (...) And Celia, the unmarried daughter (...) - she was a white ferret” - § 25). Ao regressar a casa Rosalind dirá: “Oh, King Lappin! (...) if your nose hadn’t twitched just at the moment, I should have been trapped!” (§ 26).

A terceira sequência, localizada dois anos mais tarde, põe em evidência o início do desmoronamento da fantasia. Ernest esquece a linguagem que ambos falavam e demora cinco minutos a mudar para King Lappin e a contrair o nariz. Perante esta ausência de cumplicidade as patas dianteiras (“front paws” - § 36) de Rosalind transformam-se em mãos e ela começa a sentir indícios da morte do mundo que unia ambos:

But she slept badly. In the middle of the night she woke, feeling as if something strange had happened to her. (§ 37)

(...)

I thought my rabbit was dead! she whimpered. (§ 41)

(...)

But she could not sleep. (§ 44)

No entanto, a sua imaginação continua a viver no mundo dos coelhos caçando e fugindo. Ernest torna-se indiferente à fantasia antes partilhada, facto traduzido pela sua resposta e atitude: “Don’t talk such rubbish, Rosalind, he said. Lie down and go to sleep. He turned over. In another moment he was sound asleep and snoring” (§ 42 e 43).

A quarta sequência, dominada pela personagem feminina é o culminar da degradação iniciada com o jantar e preparada desde a cena em que Ernest demorara cinco minutos a transformar-se em King Lappin. Todas as vivências de Rosalind - “She seemed to have lost something. She felt as if her body had shrunk (...) the first thing she

saw was a stuffed hare (§ 45) antecipam o momento de revelação - o aparente ruído do tiro que corresponde ao estalido da chave na fechadura. Rosalind apercebe-se então claramente que Lappinova morreu e o narrador declara que aquele casamento chegou ao fim.

Alguns autores^v vão um pouco mais longe na interpretação do conto como uma ilustração da interferência de factores classistas no casamento e na auto-realização do indivíduo. Esta interpretação apoia-se nos extractos do diário em que Woolf refere que o conto teria sido escrito ao mesmo tempo que Night and Day, cuja problemática é semelhante. A sua revisão teria sido feita paralelamente com a escrita de The Years e Three Guineas. Rosalind é aqui encarada como uma mulher que, de um modo questionável - a fuga à realidade, procura lutar pela realização pessoal a despeito das convenções sociais. A sua dificuldade em submeter-se como individualidade no casamento - “Perhaps she would never get used to the fact that she was Mrs. Ernest Anybody” (§ 2) - e a dificuldade em aceitar o estatuto social do marido e tudo o que ele significava, levam-na a transformá-lo numa criatura imaginária, ainda que mantendo uma posição de domínio - “A King Rabbit; a rabbit that makes laws for all the other rabbits (...) He ruled over the busy world of rabbits” (§ 4 e 18). O mundo criado por Rosalind é ambivalente: sendo-lhe necessário para sobreviver, será devido a ele que a comunicação com Ernest se interromperá e que se dará a destruição de Lapinova/Rosalind. Este conflito de factos é, segundo o estudo de Wayne Booth^{vi}, uma das técnicas que conduz à ironia. A necessidade desse mundo ilustra a insegurança da personagem feminina, claramente patente no confronto com o mundo dos Thorburn - “She felt bitterly that she was an only child and an orphan at that; a mere drop among all those Thorburns” (§ 20) - que por pouco não a destruirá. Ao aceitar o papel de

esposa submissa, Rosalind bloqueará, segundo esta leitura, o desenvolvimento da sua identidade e equilíbrio.

A morte de Lapinova é, a nível simbólico, o correlativo objectivo da morte do mundo secreto que unia de forma singular e exclusiva o casal. A identificação da chave na porta com o tiro corresponsabiliza Ernest na morte de Lapinova - ele tornara-se progressivamente mais insensível em relação a esse universo imaginário, desencorajando Rosalind e apressando o fim da coelha. No final, a sua indiferença é confirmada pelos gestos - “he straightened his tie (...) and sat down and read the newspaper” (§ 51) e pelas palavras: “Poor Lapinova (...) caught in a trap (...) killed” (§ 51 e 52). A alternância entre as imagens da luz e da escuridão - mais tranquilizadora para Rosalind, acentua-se nesta fase:

She had turned out the light (...) the maid drew the blinds (...)
Perhaps it would be beter when dusk fell; she went home and sat over the fire
without a light (...) He came in and switched on the light. (§ 44 e 45)

A epifania é vivida pela personagem feminina e tem origem num estímulo sonoro produzido a partir de um elemento trivial - o rodar de uma chave na fechadura. Aqui não se enfatiza a percepção do significado do momento e a sua densidade, mas o seu resultado imediato - o fim de uma fantasia e de uma relação amorosa, ou seja a alteração da situação das personagens e a passagem de Rosalind a um outro nível de consciência ou a sua morte.

Esta hipótese vem no seguimento de uma das técnicas mais interessantes do texto: a interpenetração ou contaminação constantes do mundo real e do mundo da fantasia. Rosalind sonha com Lapinova mas em certos momentos também se transforma em Lapinova:

But you're safe, said King Lappin, pressing her paw (...) (§ 27)
My dear Ernest! (...) she added, dangling her little front paws in the firelight.
(...) Her hands - they turned to hands - clutched the stuff (...) ; and while she

waited she felt a load on the back of her neck, as if somebody were about to wring it. (§ 36)
(...) Then there was the crack of a gun ... She started as if she had been shot. (§ 45)

Esta identificação acentua-se progressivamente à medida que Rosalind se vai afastando de Ernest. A história dos coelhos, apresentada de início claramente como uma fantasia secreta do casal torna-se em certos momentos a própria realidade confirmada pelo espelho: “She felt as if her body had shrunk (...) The rooms also seemed to have shrunk. Large pieces of furniture jutted out at odd angles”(§ 45) e virá a tornar-se totalmente ambígua se analisarmos os gestos e as palavras finais da personagem que fala em último lugar, Ernest:

Ernest frowned. He pressed his lips tight together. ‘Oh, that’s what’s up, is it?’ he said smiling rather grimly at his wife. For ten seconds he stood there, silent, and she waited, feeling hands tightening at the back of her neck.
‘Yes,’ he said at length. ‘Poor Lapinova...’ He straightened his tie at the looking-glass over the mantelpiece.
‘Caught in a trap,’ he said, ‘killed’, and sat down and read the newspaper. (§ 50-52)

Se aquilo que morreu foi apenas a fantasia de Rosalind, a referência à armadilha tem a ver com a desilusão sofrida por esta. Se a história dos coelhos se tornou real Ernest poderá ter morto a mulher e isso justifica o fim do casamento. Neste caso, o som do tiro marca, além da morte do mundo dos coelhos, a morte de Rosalind e o desmascarar de Ernest como assassino para o leitor. Os critérios que distinguem a epifania literária moderna apresentados por Morris Beja e Robert Langbaum referidos no capítulo III, estão, na sua maioria, presentes: a epifania é irrelevante para o objecto ou incidente que a provoca (critério de Incongruência), a epifania é motivada por um objecto ou incidente trivial (critério de Insignificância), a epifania é um fenómeno psicológico que surge a partir de uma experiência sensível presente ou recordada (critério da Associação Psicológica), a epifania dura apenas um momento mas tem um

efeito longo (critério da Momentaneidade), o texto nunca iguala exactamente a epifania (critério da Fragmentação ou Salto Epifânico).

A posição do narrador heterodiegético em relação ao que é contado traduz-se em três níveis de discurso: o discurso narrativizado ou contado que ocorre, por exemplo, nos parágrafos um, nove e dezanove (“Thus when they came back from their honeymoon they possessed a private world, inhabited, save for the one white hare, entirely by rabbits”), o discurso citado, vulgarmente conhecido por discurso directo e o discurso transposto na variante discurso indirecto livre^{vii}. Este último, utilizado em grande parte das intervenções de Rosalind, marca momentos decisivos na compreensão do texto, pois é a partir das fantasias desta personagem que a acção evolui. O discurso indirecto livre está presente em todas as sequências: na primeira (§ 2 e 3) Rosalind reflecte sobre o nome do marido e descobre a sua semelhança com o coelho:

Ernest was a difficult name to get used to. It was not the name she would have chosen. She would have preferred Timothy, Antony, or Peter. (...) But here he was. (...) She glanced at him sideways. Well, when he was eating toast he looked like a rabbit. (...) His nose twitched very slightly when he ate. So did her pet rabbit's. (§ 2 e 3)

Na segunda (§ 20 e 25) descrevem-se os pensamentos e reacções de Rosalind em relação aos Thorburn:

Without that world, how, Rosalind wondered, that winter could she have lived at all? For instance, there was the golden-wedding party, when all the Thorburns assembled at Porchester Terrace (...) She dreaded that party. But it was inevitable (...) As for herself, she had never even made an apple-pie bed. (§ 20)

Na terceira sequência o discurso de Rosalind (§ 37 e 44) apresenta já muitas dúvidas em relação a Ernest:

He snored. But even though he snored, his nose remained perfectly still. It looked as if it had never twitched at all. Was it possible that he was really Ernest; and that she was really married to Ernest? (§ 37)

Na quarta (§ 45) descrevem-se as sensações vividas pela personagem ao longo do dia até ao momento em que ouve o ruído de um tiro:

But the first thing she saw when she went in was a stuffed hare standing on sham snow with pink glass eyes. Somehow it made her shiver all over. Perhaps it would be better when dusk fell. She went home and sat over the fire, without a light, and tried to imagine that she was out alone on a moor; and there was a stream rushing; and beyond the stream a dark wood. But she could get no further than the stream. At last she squatted down on the bank, on the wet grass, and sat crouched in her chair, with her hands dangling empty, and her eyes glazed, like glass eyes, in the firelight. Then there was the crack of a gun... (§ 45)

No entanto, há momentos em que as fronteiras entre a voz do narrador e a de Rosalind são impossíveis de distinguir.

A posição que o narrador assume em relação às personagens ao longo do conto alterna entre a focalização interna (no caso de Rosalind) e a focalização zero (narrador onisciente) nos restantes momentos. A alternância entre a narrativa onisciente e o discurso indirecto livre, que traduz um monólogo interior, valoriza a fantasia da personagem feminina a ponto de torná-la real.

As duas personagens centrais do conto são apresentadas de formas bastantes diferentes: a descrição física de Ernest é o ponto de partida para a criação do mundo dos coelhos: “In this spruce, muscular young man with the straight nose, the blue eyes, and the very firm mouth. (...) His nose twitched very slightly when he ate” (§ 3).

A descrição psicológica é feita a partir das suas acções, da caracterização (indirecta) da família a que pertencia, do monólogo interior da mulher - “he was thin and hard and serious” (§ 7) - e da oposição com Lapinova - “They were the very opposite of each other; he was bold and determined; she wary and undependable. He ruled over the busy world of rabbits; her world was a desolate, mysterious place, which she ranged mostly by moonlight” (§ 18). O seu correspondente imaginário - King Lappin é mencionado mais frequentemente do que Queen Lapinova o que mostra a focalização a partir de Rosalind/Lapinova. Rosalind, porventura a personagem principal, é caracterizada sobretudo através dos monólogos interiores e do discurso

directo e é em redor da evolução do seu percurso psicológico que a intriga se desenrola. Ernest fornece-lhe o motivo material para dar largas à sua necessidade de viver num mundo imaginário e acaba por ser ele também a matar, através do seu materialismo, o sonho da mulher. Os verbos usados em conexão com Rosalind incluem, para além de “said”, “repeated”, “exclaimed”, “answered”, “cried”, verbos ligados ao pensar e sentir - “thought”, “wondered”, “felt”, “started”.

Se analisarmos o sistema de indícios desde o início do texto vemos que estes se multiplicam gradualmente em ambas as personagens - existe, por exemplo, um jogo de oposição que se desenvolve com maior clareza a partir do momento em que o narrador diz “they were the very opposite of each other” (§ 18); esta oposição, que no início foi complementaridade (“all the same their territories touched”) atingirá o seu auge no momento do ruído do tiro. Encontramos também, indiciado desde o início, o binómio ser-parecer ou aparência-realidade: Ernest, numa fase inicial aparenta ser o que não é realmente, em Rosalind o parecer acaba por confundir-se com o ser. Esta simultaneidade de elementos contraditórios pode reflectir a oposição entre as personagens, as contradições de Rosalind - “she wary and undependable” (§ 18) - ou as contradições do casamento no seu sentido mais lato - “But how long does such happiness last?” (§ 5). A oposição entre as personagens é objectivada na dificuldade de diálogo sobre o mundo dos coelhos:

‘I was crossing the stream when-‘
‘What stream?’ Ernest interrupted her. (§ 31 e 32)
(...)
‘What the deuce are you talking about?’ he asked. (§ 35)
(...)
‘I thought my rabbit was dead!’ she whimpered. Ernest was angry
‘Don’t talk such rubbish, Rosalind,’ he said.(§ 41 e 42)

A descrição que Rosalind faz do aniversário de casamento dos Thorburn, a partir do seu próprio ponto de vista reflecte, de certa forma, a oposição entre os dois membros

do casal. Os sinais de riqueza da família são referidos de modo irónico - elogia-se a riqueza com o objectivo de censurar o valor que os seus possuidores atribuem ao lado material da vida:

The living Thorburns much resembled the painted; save that instead of painted lips they had real lips; (...) Everything was gold (...) She dipped her spoon in a plate of clear golden fluid. (§ 20 e 21)

A epifania, intraconcatinada segundo a definição de Walter Sullivan^{viii} porque diz respeito à personagem principal, não é aqui um elemento introdutor de tensão e ambiguidade, mas aquele que confirma definitivamente a ruptura total - “She started as if she had been shot (...) So that was the end of that marriage” (§ 45 e 53). Os elementos simbólicos - o mundo dos coelhos e todo o seu ambiente, e temáticos - a disparidade entre realidade e ilusão e o motivo da fuga/aprisionamento estruturam-se de forma a desenvolver um conflito de vozes focalizado no momento de revelação - aquele em que a ambiguidade entre a realidade e a fantasia é total. V. Woolf procura inovar partindo de uma estrutura tradicional e circular (respeita por exemplo a unidade de acção) da intriga que encerra uma fantasia que pouco a pouco vai contaminando a realidade, a vai absorvendo e porventura transformando definitivamente. Existe deste modo na construção da autora um conflito definido pela simultânea rejeição e utilização da narrativa convencional. O mesmo conflito se encontra no engolir de um real lógico e burguês por uma fantasia insegura e frágil ou a nível da intriga na frustração da união entre um marido da classe média alta mentalmente conservador e uma mulher com dificuldades de aceitar o papel tradicional de esposa.

Dominic Head considera, como já foi referido, que as dissonâncias e as vozes conflituosas na narrativa de alguns autores modernistas são utilizadas para apresentar visões complexas da interacção entre a experiência individual, a organização social e o estudo das ambivalências da personalidade humana. A autonomia relativa da obra de

arte, outra das noções referidas por Head e que segundo as suas palavras explica a essência dualista da arte, é ilustrada com clareza neste conto: a crítica contextual traduzida pelo espaço de fantasia de Rosalind entra em conflito com a dependência contextual apresentada no espaço da experiência real. O subtexto histórico e ideológico dessa experiência real poderíamos encontrá-lo nas posições da autora em relação à situação da mulher no casamento.

Da mesma forma, podemos ver neste conto um exemplo da noção de “recalcitrância” de Austin Wright, referida no capítulo II.1. Aqui, tal como este autor afirma, o final dado através de uma descoberta ou clarificação da personagem, agrava o efeito de recalcitrância que se desenhara ao longo do texto, apresentando um novo desafio ao leitor - terá Rosalind sido morta pelo marido?

Katherine Mansfield - “The Escape”

O conto “The Escape” foi publicado na revista Athenaeum em Julho de 1920 e pode ser incluído na fase final ou de maturidade da autora. Clare Hanson considera-o o mais modernista e um dos mais simbólicos escritos por Mansfield. Em Dezembro de 1917 os médicos haviam descoberto uma mancha no pulmão da jovem, que em Fevereiro de 1918 sofre a primeira hemorragia. Em Maio do mesmo ano os Murry casam e em Fevereiro de 1919 J. M. Murry é nomeado editor da revista Athenaeum onde Mansfield publicará crítica literária (entre Abril de 1919 e Dezembro de 1920) e, a partir de Junho de 1920, contos.

O tema de “The Escape”, iniciado *in media res* é o antagonismo e o conflito entre os dois membros de um casal, acabando um deles por encontrar alívio no alheamento/ilusão e na fuga à realidade. Pode ser associado a outros de tema

semelhante e escritos no mesmo período como “Je Ne Parle Pas Français”, “The Man Without a Temperament”, “Marriage à la Mode”, “Mr. and Mrs. Dove” e “Revelations”. A imagem da árvore recorda-nos “Bliss”.

O texto inicia-se com uma analepse (parágrafos um e dois) em que o leitor é posto ao corrente dos factos da intriga que antecedem o início da primeira sequência da acção, nunca localizada com precisão no tempo ou no espaço. A voz narrativa - a da personagem feminina, em discurso indirecto livre, apresenta-nos imediatamente aquele que será o tom predominante das relações entre o casal - forte agressividade e acusações constantes por parte da mulher:

It was his fault and solely his fault, that they had missed the train. (...) Any other man would have sat there and refused to move until they handed it over. (...) If she had been a driver she couldn't have stopped smiling herself at the absurd ridiculous way he was urged to hurry. (§ 1)^{ix}

Neste mesmo parágrafo é introduzido um índice/símbolo, o chapéu de sol. A voz do narrador surge no final do parágrafo para descrever o gemido da mulher, a imitação da voz do marido e o modo de este se dirigir ao condutor: “ ‘Oh,’ she groaned (...) And she sat back and imitated his voice: ‘*Allez, vite, vite*’ - and begged the driver’s pardon for troubling him...” (§ 1). Este primeiro parágrafo apresenta-nos já a questão da mudança, do desejo de escapar à realidade e da incapacidade para o fazer assumindo as consequências - a mulher deseja intensamente libertar-se, mas ao mesmo tempo recusa qualquer responsabilidade nas decisões - “Had he expected her to go outside, to stand under the awning in the heat and point with her parasol ?” (§ 1) - atribuindo as culpas sistematicamente a terceiros: ao marido em primeiro lugar e à incompetência dos empregados do hotel que na realidade são adjuvantes da personagem masculina reflectindo os defeitos psicológicos deste. A interpretação feita pela mulher, dos acontecimentos, que nunca saberemos se é fiel à realidade se é uma ficção, permite-lhe

“escapar” para uma posição de vítima onde se sente e sentirá, ao longo do texto, mais segura, embora menos confortável.

O discurso indirecto livre do segundo parágrafo é interrompido por duas frases em discurso directo, a última das quais introduz a voz da mulher e marca o início do relato da acção pelo narrador. O segundo parágrafo dá-nos um indício importante sobre a personalidade desta, que será desenvolvido mais tarde - a sua aversão às crianças: “hideous children”, “baby with that awful, awful head” (§ 2).

A informação sobre a voz e o choro da mulher será dada pelo narrador cuja voz se ouvirá ao longo do parágrafo três (início da primeira sequência) e no início do quarto introduzindo brevemente um novo ponto de vista - o do marido. É este que olha os objectos da mala aberta e pensa nos funerais egípcios, pensamento que define já a indiferença do homem em relação à mulher. A partir daqui o narrador toma a palavra e a sua voz só será interrompida perto do final, nos parágrafos vinte e sete e vinte e oito, quando se prepara e descreve a epifania.

Toda a primeira sequência, que se estende até ao momento em que a mulher manda o condutor parar (parágrafo dezoito), apresenta uma sucessão gradativa de acções que consubstanciam a relação de oposição entre as duas personagens e a raiva cada vez maior da personagem feminina:

- * o marido sugere a abertura do guarda-sol/ a mulher rejeita agressivamente a sugestão; os verbos usados reflectem esta atitude - “she blazed”; “she flashed”; “she tossed it into the crumpled hood and subsided, panting”. (§ 9)
- * o marido faz menção de auxiliar as crianças/ a mulher reprova-o; aqui a autora faz contrastar a imagem das crianças pequenas oferecendo flores com o gesto da mulher e o seu discurso - “Horrid little monkeys! (...) you would encourage beggars; and she hurled the bunch out of the carriage.” (§ 10)

- * o marido faz menção de fumar/ a mulher proíbe-o; mais uma vez os gestos da mulher revelam o seu nervosismo - “She clasped her hands (...) her nostrils quivered (...) her head shook with a little nervous spasm” (§ 13)
- * o marido oferece-se para ir buscar o chapéu/ a mulher recusa a oferta - “And she bent her spiteful, smiling eyes upon him (...). ‘I’ll go myself.’ ” (§ 24)

O chapéu de sol, símbolo das tensões entre o casal, é um dos objectos mais importantes desta sequência, o instrumento que a mulher se recusa a usar para orientar a arrumação da bagagem, o que consubstancia o primeiro contacto directo entre o casal a nível do discurso, o que dará ocasião à escapadela da mulher e ao momento epifânico do homem. Este objecto é um símbolo do céu e é utilizado em toda a Ásia como um emblema real. É como que a auréola da pessoa que abriga, realçando a sua autoridade e dignidade. Ele tem aqui um duplo significado: sublinha tal como o véu o o pó de arroz o refinamento e a superficialidade da mulher - “I’m far, far too exhausted to hold up a parasol (...) My parasol. It’s gone. The parasol that belonged to my mother. The parasol I prize more than - more than...” (§ 9 e 20) - e ao mesmo tempo abre ao marido o caminho para a comunicação com um mundo superior - “But so great was his heavenly happiness” (§ 31), que será reforçada através da árvore. A imagem inicial da mulher a dirigir a arrumação das bagagens com o guarda-sol sugere o seu desejo de supremacia mas a recusa de o fazer mostra a sua incapacidade de se libertar do lugar que ocupa.

O levantar do véu marca o início da acção e o início das incomodidades experimentadas pela mulher na carruagem. Este objecto funciona também, juntamente com o chapéu de sol e o pó-de-arroz, como um elemento de coqueteria. Ele evoca antecipadamente uma revelação e ilustra a ambiguidade da situação da mulher que ora assume uma posição mais tradicional, “imploring behind her veil” (§ 13), ora se

descobre, abrindo simultaneamente a mala: “She put up her veil (...) The little bag with its shiny, silvery jaws open” (§ 4).

As crianças e as flores são usadas para acentuar a insensibilidade e o egoísmo da mulher e a cigarreira, único objecto pertencente exclusivamente ao mundo tradicional masculino é guardada imediatamente.

A segunda sequência representa o exacerbar da irritação da mulher e introduz a ideia de fuga: “If I don’t escape from you for a minute I shall go mad” (§ 24). O título tem deste modo um sentido duplo: a mulher escapa-se, afastando-se de forma física e portanto mais exterior; o homem escapar-se-á alheando-se espiritualmente e de forma mais profunda e definitiva. Ambos escapam a uma situação desagradável utilizando técnicas diferentes para negar a realidade da relação, voltar as costas ao seu próprio eu (a mulher torna-se sociável, o marido deixa de se sentir murcho e feito de cinzas) e ao outro (a mulher aceita ou finge aceitar a indiferença do marido, o marido alheia-se da mulher). Talvez esta fuga de cada um, iniciada paradoxalmente com a perda de um comboio, seja o único caminho para a coexistência de alguma felicidade: “Oh but my husband is never so happy as when he is travelling (...) But so great was his heavenly happiness as he stood there he wished he might live for ever” (§ 31).

Os pormenores apresentados são conscientemente planeados para funcionar como correlativos objectivos de estados de espírito abstractos ou de sentimentos. Assim, do lado da mulher temos narcisismo, egoísmo, agressividade e sensibilidade mórbida reflectidos no manuseamento da mala, do véu e do pó-de-arroz; no arremesso das flores; no acto de enxugar os olhos como se se dirigisse a si própria (“my darling” - § 3); na recordação das crianças do comboio como “hideous” e do bebé como “awful, awful head”. Do lado do marido temos silêncio e indiferença reflectidos no rápido

recolher da cigarreira. O aumento de intensidade da força do vento - “the wind came, blowing stronger” (§ 17), indica a aproximação de uma crise.

A terceira sequência apresenta a revelação epifânica. Esta é preparada no parágrafo vinte e sete - a voz do narrador funde-se na parte final com a da personagem, como acontece aliás noutros momentos - “He felt himself, lying there, a hollow man, a parched, withered man, as it were, of ashes” (§ 27), e descrita pormenorizadamente no parágrafo vinte e oito em discurso indirecto livre:

There was something beyond the tree - a whiteness, a softness, an opaque mass, half hidden - with delicate pillars. (...) What was happening to him? (...) Something dark, something unbearable and dreadful pushed in his bosom, and like a great weed it floated, rocked... it was warm, stifling. He tried to struggle to tear at it, and at the same moment - all was over. Deep, deep, he sank into the silence, staring at the tree and waiting for the voice that came floating, falling, until he felt himself unfolded. (§ 28)

O símbolo é, sem dúvida, o melhor transmissor da complexidade do momento epifânico. Aqui, a primeira imagem a sugerir uma evolução é a da viagem. Aquele momento é caracterizado através de termos imprecisos, que analisados nas suas ligações simbólicas nos remetem para uma espécie de transe semi-consciente: “float” (quatro vezes), “light”, “sombre”, “whiteness”, “softness”, “silence”, “warm”, “stifling”. A árvore, objecto central da revelação é um elemento muito rico neste aspecto; os seus sentidos simbólicos articulam-se, na sua maior parte, com a ideia de cosmos vivo em perpétua regenerescência; ela evoca a vida em perpétua evolução e em ascensão para o céu e o carácter cíclico da evolução cósmica - morte e regeneração. A configuração da árvore (por acaso semelhante à de um guarda-sol aberto) reporta-a a um outro sentido importante, o das relações entre a terra e o céu - “It seemed to grow, it seemed to expand (...) until the great carved leaves hid the sky” (§ 28).

O branco significa tanto a ausência de cores como a soma delas; liga-se tanto ao ponto de partida como ao ponto de chegada da vida diurna e manifesta do mundo. É a

cor daquele que vai mudar de condição, um valor limite conotado com a passagem para um outro estado; é a cor privilegiada dos rituais através dos quais se operam mutações do ser (morte e renascimento).

A escuridão tanto pode simbolizar a ausência de luz, o caos, como pode apontar para a noção de algo de inefável e supremo que não é acessível à vista e que o místico não distingue da cintilação de luz. O silêncio é também um prelúdio de abertura à revelação, envolvendo os grandes acontecimentos, marcando um progresso. Estes significados acentuam o valor da visão da árvore como momento de apreensão/revelação da beleza da vida, entrada num novo estágio de entendimento dela ou renascer após as cinzas - “He felt himself (...) as it were, of ashes” (§ 27). Mas o momento epifânico também contém marcas da oposição que atravessa todo o texto: “light”/“sombre”, “whiteness”/“dark”, “woman’s voice”/“silence”, “softness, part of the silence”/“peace shattered, unbearable, dreadful”; “as the voice rose”/“the voice that came falling”, “he felt his breathing die away and he became part of the silence”/“something stirred in his breast. Something dark, something unbearable and dreadful pushed in his bosom (...) it was warm, stifling” (§ 28).

A visão da árvore proporciona ao homem dois tipos de reacção: a sensação de fazer parte do silêncio, no qual flutua também a voz de uma mulher que canta e envolve - “he felt himself enfolded” (§ 28) e a sensação de inquietude, sufoco e opressão logo que a voz se eleva um pouco e se lhe dirige - “Suddenly, as the voice rose (...) he knew that it would come floating to him (...) and his peace was shattered” (§ 28). A descrição do momento epifânico vem, por conseguinte, enfatizar a sensibilidade do homem e revelá-la ao leitor e a sequência final virá completar a descrição de ambos.

Esta sequência, que surge inesperadamente e representa um logro tanto para as personagens como para o leitor, é constituída por três parágrafos: no primeiro

(parágrafo vinte e nove) descreve-se a atitude do homem chamando-se também a atenção para a escuridão (“night”, “dark”) que simbolicamente se liga ao inconsciente; no segundo apresenta-se a conversa da mulher com interlocutores diferentes, referindo em tom indulgente mas hipócrita a satisfação do marido ao viajar e queixando-se dos próprios nervos; o terceiro parágrafo contrasta o murmurar das vozes com a felicidade (“heavenly happiness”) do homem que deseja viver para sempre.

A estrutura básica deste conto assenta na dualidade. Esta desenvolve-se através da oposição entre as personagens, evoluindo gradativamente até ao paralelismo final - fuga física da mulher/ fuga interior do homem e manutenção da relação por parte de ambos num ambiente de aparente tranquilidade. Esta tranquilidade e este paralelismo, concretizados por meio da epifania no caso do homem, são ao mesmo tempo uma verdade e uma falsidade, definindo um contraste entre realidade e aparência, ser e parecer - a tranquilidade da mulher e as suas referências ao marido são apenas parte do verniz social e a do homem uma fuga à realidade, sempre no silêncio; o paralelismo é apenas exterior porque a mulher não viveu uma verdadeira epifania. No caso do homem a própria epifania é um momento em que coexistem duas tendências conflituosas - “and he became part of the silence (...). Suddenly, as the voice rose (...) his peace was shattered” (§ 28).

A epifania é positiva pois conduz a personagem que a vive à tranquilidade e, de acordo com os critérios que distinguem a epifania literária moderna, revela ao homem a felicidade. No entanto, não o liberta de uma relação sufocante que não tem a coragem de romper, não alterando portanto a linha de evolução da intriga a nível das acções externas. O conflito existente na relação não se chega assim a resolver uma vez que a mulher também não toma nenhuma iniciativa ou seja a verdade da relação está na ironia de não haver possibilidade de escapar. Aqui, a percepção do significado do momento é

ênfatizada em detrimento do seu sentido e consequências. Todos os critérios definidos por Morris Beja e Robert Langbaum se verificam aqui.

O momento epifânico é um elemento polarizador e amplificador da dualidade/conflito a nível temático - a natureza ambivalente da personalidade e revelação das contradições do eu, a conflituosidade na relação íntima, a necessidade de contacto com o outro e a perpetuação de uma relação sem sentido, o desejo de liberdade e o apego à segurança ou à rotina, e formal - o narrador procura esconder-se por detrás das personagens apresentando nos parágrafos um e vinte e oito os pensamentos divergentes de cada uma delas em discurso indirecto livre.

A caracterização das personagens, que de acordo com as tendências simbolistas não são enquadradas socialmente nem têm nome próprio, é feita sobretudo através das próprias palavras e atitudes. O caso da mulher é um bom exemplo - a abundância (que se mantém até ao final) e a natureza das suas falas contrasta com a objectividade e economia das falas do homem: grande parte das primeiras afirmações da personagem feminina é reestruturada e clarificada ou recebe um aditamento através de uma segunda afirmação:

'Oh, why am I made to bear these things? Why am I exposed to them?' (...)
'Oh, to care as I care - to feel as I feel.' (§ 2)
Her voice had changed. It was shaking now - crying now. (§ 3)
'Oh, the dust,' she breathed, 'the disgusting, revolting dust.' (§ 7)
'Please, leave my parasol alone! I don't want my parasol! And anyone who was not utterly insensitive would know that I'm far, far too exhausted to hold up a parasol.' (§ 9)
'Don't encourage them; you would encourage beggars'. (§ 10)
'The horses haven't trotted once. Surely it isn't necessary for them to walk the whole way.' (§12)
'I want to ask you something. I want to beg something of you.' (§ 14)
'My parasol. It's gone. The parasol that belonged to my mother. The parasol that I prize more than - more than...'. (§ 20)

Esta formulação, denominada concatenação, consiste na acumulação e adição de imagens e é característica da autora. Aqui terá sido usada e pode ser interpretada como

uma busca de clareza por parte da mulher e uma tentativa de afirmação através da recriação da realidade. Paradoxalmente, tal abundância de apreciações acutilantes acabará na dependência enquanto a alegada fraqueza expressiva do homem - “the absurd ridiculous way” (§ 1), o seu silêncio e vazio o conduzem ao poder espiritual e à clareza da felicidade.

O número de acessórios que rodeia a mulher é maior (chapéu de sol, véu, mala e respectivo conteúdo) do que o do homem que apenas tira a cigarreira. O perfil da mulher define-se, em grande parte, pela sua oposição ao homem enquanto o deste se define pela indiferença. É a mulher que “empurra” o homem para a epifania e é ela que sugere a fuga. No final, ambos incapazes de mudar a realidade, escapam desta através da ficção. Tal como no conto “Lappin e Lapinova” a personagem que vive a epifania sente-se pressionada e encurralada numa relação conjugal sem sentido e tal como naquele conto é através da fuga à realidade que as personagens procuram o equilíbrio. No entanto, a evolução da relação entre as personagens é diferente. No conto de Virginia Woolf parte-se de uma situação de equilíbrio (pelo menos aparente) e chega-se a uma situação de rotura total; em “The Escape” parte-se de uma situação de desequilíbrio e chega-se a uma situação de tranquilidade (pelo menos aparente).

Encontramos neste conto uma das técnicas que K. Mansfield mais utilizou para transmitir complexidade e dissonância - a justaposição, quer por reforço, quer por oposição de ideias (já exemplificada), de episódios (o pó, as crianças, o fumo do cigarro, o chapéu de sol), de imagens (o bebé, as crianças), de motivos (o véu, a mala, o chapéu de sol), de cenas (as atitudes da mulher na carruagem em oposição às suas atitudes dentro do comboio), de personagens (os empregados idiotas do hotel e o cocheiro) que contribuem na sua totalidade para transmitir um determinado ambiente ou estado de espírito. Esta justaposição, usada na apresentação da intriga sob o ponto de

vista restrito de personagens diferentes e do narrador extradiegético, pode conduzir à ironia à medida que o leitor se apercebe que aqueles pontos de vista são subjectivos, inconsistentes e por vezes até contraditórios. Mansfield procura assim através da apresentação de diversas posições em relação a uma situação específica mostrar que a experiência que o ser humano tem da vida é multifacetada e as suas razões para agir múltiplas.

A ironia, no cerne da qual está uma discrepância de sentidos ou incoerência de significados, está presente de diversas formas neste texto: através do título que nos dá uma pista que se tornará contraditória no final, através dos conflitos de factos e de convicções, através da mudança de estilo no discurso das personagens (a mulher imita a voz do homem - § 1- ou afecta uma doçura que não possui ao pedir-lhe para não fumar - § 14) e acima de tudo através da conclusão que sugere a impossibilidade real de fuga.

O tom irónico da conclusão põe em questão aquilo que parecia claro - o perfil das personagens, o curso da narrativa e o resultado da epifania. Eles sublinham os sentidos dissonantes do texto que são afinal focos de criatividade em muitas das obras modernistas. O efeito de recalcitrância é aumentado no final mas de uma forma questionável: se considerarmos a vida espiritual a verdadeira vida (tal como Rosalind) esse efeito é completo (a personagem masculina encontrou a felicidade), se considerarmos a vida exterior a verdadeira vida o efeito de recalcitrância falha parcialmente. Como acontece muitas vezes nos textos modernistas as decisões definitivas são deixadas ao leitor que no final pode sentir-se desiludido com o falso radicalismo das personagens, mas é obrigado a reconhecer ao mesmo tempo o poder da ilusão.

Julia Van Gunsteren sintetiza muito bem esta questão quando diz:

Mansfield's characters seem to be conceived under the ambiguous signs of motion and stasis, of flight and fall, in a response to their contradictory need to escape from their solipsistic self and yet seek refuge in dissolution within it. What is called into question is the value of both the reality of the (outside) world, of appearances and the self (...) the way in which Mansfield's characters apprehend reality closely approximates the common human experience. All the limitations necessary to make them seem real are there in the representation of the sensory surface of human life. Mansfield's characters live in a condition of flux, in a fleeting moment; they may change subtly but do not really 'develop'. (...)

Mansfield's characters may experience a 'glimpse' into the fragments of their existence. In a stretch of time the disparate elements of objective and subjective time are fused in a moment of coming together, in an epiphany, so that a character is suddenly diminished and the absurdity of the situation revealed.

The tone of her stories is one of apprehension, irony and cynicism, born of isolation and uncertainty in which the characters seem to be stranded on isolated stumps in an environment which they cannot comprehend. (...) This is an emblem of generic human condition in all Mansfield's fiction.^x

Clarice Lispector - "Os Obedientes"

O conto "Os Obedientes" faz parte do volume A Legião Estrangeira publicado em 1964, o mesmo ano em que surge A Paixão segundo G. H.. A primeira edição daquele volume incluía, para além dos contos, uma segunda parte intitulada "Fundo de Gaveta", composta por anotações e pequenas crônicas, que viria a ser publicada mais tarde sob o título Para Não Esquecer.

Em todos os contos deste volume aparece um nível semântico ligado à questão da própria linguagem, em que a autora reflecte sobre a escrita e mostra como a consciência do acto de narrar está sempre presente nos seus textos. É o caso dos primeiros parágrafos de "Os Obedientes" que caracterizam o referido acto:

Trata-se de uma situação simples, um fato a contar e esquecer.

Mas se alguém comete a imprudência de parar um instante a mais do que deveria, um pé afunda dentro e fica-se comprometido. Desde esse instante em que também nós nos arriscamos, já não se trata mais de um fato a contar, começam a faltar as palavras que não o trairiam. A essa altura, afundados demais, um fato deixou de ser um fato para se tornar apenas a sua difusa repercussão. Que, se for retardada demais, vem um dia explodir como nesta tarde de domingo, quando há semanas não chove e quando, como hoje, a beleza ressecada persiste embora em beleza. Diante da qual assumo uma gravidade

como diante de um túmulo. A essa altura, por onde anda o fato inicial? Ele se tornou esta tarde. Sem saber como lidar com ela, hesito em ser agressiva ou recolher-me um pouco ferida. O fato inicial está suspenso na poeira ensolarada deste domingo até que me chamam ao telefone e num salto vou lambeir grata a mão de quem me ama e me liberta. (§ 1 e 2)^{xi}

O terceiro parágrafo apresenta-nos a situação de partida - cronologicamente um homem e uma mulher estavam casados. O advérbio é utilizado de forma desconexa - uma situação localiza-se no registo do estático e não do cronológico, o que constitui um traço muito comum na escrita da autora e antecipa todo o paradoxo da narrativa. No parágrafo seguinte Lispector volta a reflectir sobre o acto de escrita e sobre o “afundamento” do escritor na ficção a partir de uma simples frase:

Mesmo que eu nada mais dissesse, e encerrasse a história com esta constatação, já me teria comprometido com os meus mais desconhecíveis pensamentos. Já seria como se eu tivesse visto, risco negro sobre fundo branco, um homem e uma mulher. E nesse fundo branco meus olhos se fixariam já tendo bastante o que ver, pois toda palavra tem a sua sombra. (§ 4)

Todo o texto desde o parágrafo cinco ao final do parágrafo dezoito consiste numa espécie de sumário, uma apresentação da situação e da vida das personagens feita pela narradora que assume saber mais do que estas e afirma várias vezes a sua presença colocando alguma distância entre o leitor e as personagens:

À procura do destino que nos precede? e ao qual o instinto quer nos levar? instinto?! (...)
E pessoas precisam tanto poder contar a história delas mesmas. (...)
O tédio, aliás, faz parte de uma vida de sentimentos honestos. (...)
Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta. (§ 5, 7, 10 e 17)

O tema - a busca de uma vida mais intensa e menos simétrica, é introduzido nos parágrafos cinco e seis e logo aqui são contrastadas as duas situações em redor das quais o conto se desenrola: uma vida “obediente”, previsível, “não errada”, tediosa, irreal e a sede de viver mais intensamente, de chegar à realidade, de cometer um erro grave, de desobedecer, de ousar, de sonhar. Esta oposição é explicitada gradualmente através de inúmeros exemplos que nunca situam a acção, quase inexistente, no tempo ou

no espaço nem contextualizam socialmente as personagens, excepto quando é necessário mostrar o seu conformismo social. Estas, tal como acontecia em “The Escape”, são sempre referidas como homem e mulher.

Nos parágrafos cinco, seis e sete a tentativa de viver mais intensamente, a busca do essencial é ainda algo de muito pouco firme:

Só, por exemplo, olhando para o dia passado é que tinham a impressão de ter (...) a impressão de ter vivido (...)
E quando faziam o balanço de suas vidas, nem ao menos podiam nele incluir essa tentativa de viver mais intensamente. (§ 6 e 7)

A própria narradora o confirma através da frase “Isto tudo não chegava a formar uma situação para o casal”. O homem e a mulher faziam um esforço inútil pois “a trama lhes escapava diariamente” (recordemos “a hidden pattern behind the cotton wool” em Virginia Woolf) e “eles não tinham o que contar”. O período - “Com um suspiro de conforto, fechavam os olhos e dormiam agitados” (§ 7) traduz em si mesmo dissonância: os vocábulos “suspiro”, “conforto” e “dormir” e a expressão “fechar os olhos” traduzem paz e tranquilidade mas o vocábulo “agitados” entra em conflito com os anteriores. As referências à “verificação constante de receita e despesa”, ao “balanço” e ao “equipamento técnico de uma terminologia adequada a pensamentos” remetem-nos para uma vida material estéril onde os pensamentos não ocupam grande lugar.

Os parágrafos oito e nove descrevem-nos o lado mais “conformado” do casal: “’não conduzir’, ‘não inventar’, ‘não errar’ (...) era um ponto de honra. Eles nunca se lembrariam de desobedecer” (§ 8). Os vocábulos usados no parágrafo nove remetem-nos para uma posição social respeitável, conservadora e pouco disposta a correr riscos: “compenetração brios”, “consciência nobre”, “condecorados”, “graves”, “correspondiam grata e civicamente à confiança”, “casta”, “cumprir um papel”, “dignidade”.

No parágrafo dez a narradora introduz a questão da passagem do tempo - o seu efeito de agravar os problemas devido à repetição (“diário, diário, diário”) acaba por criar um ambiente sufocante para o casal - a autora utiliza conotativamente o vocábulo “arfante” associando-o à idade do homem e da mulher para justificar o calor sentido. Mas, logo a seguir dá-nos uma chave muito clara para entender a situação: “O tédio, aliás, fazia parte de uma vida de sentimentos honestos” (§ 10). No parágrafo dezassete oporá a esta noção a ideia de que lhes faltava o peso de um erro grave.

Os parágrafos onze, doze e treze representam a busca intensiva por parte da narradora das palavras exactas que definam o que se está a passar - “Vida irremediável, mas não concreta. Na verdade era uma vida de sonho (...) Não, não é verdade. Não era uma vida de sonho, pois este jamais os orientará” (§ 12 e 13). Esta indefinição abre o caminho para dualismos por vezes ambíguos: vida irremediável/irrealidade (tédio) opõem-se a realidade/sonho. Aqui, a rotina e as limitações são apresentadas como irrealidade enquanto o sonho e a tentativa de viver intensamente são considerados realidade. O sonho está paradoxalmente do lado da realidade mas será através da obsessão do sonho - “sonhadores, eles passaram a sofrer sonhadores, era heróico suportar” (§ 22) e do confronto com a realidade - “viu uma cara pálida, de meia-idade, com um dente quebrado, e os próprios olhos...” (§ 23), que surge a destruição das personagens. O último período do parágrafo treze introduz a noção de afundamento na realidade e o vocábulo “fundo” (“E então lhes parecia ter tocado num fundo de onde ninguém pode passar”) que será associado à água no parágrafo seguinte: “Não poderia permanecer muito tempo assim, sem risco de afogar-se, pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça” (§ 14).

A narradora vai apresentar nos dois parágrafos que se seguem, no mesmo tom de sumário, exemplos de situações em que o marido e a mulher tocavam a realidade:

quando o marido quebrava os hábitos voltando para casa mais cedo, ele vivia um momento concreto embora procurasse fugir rapidamente dessa realidade, sinónimo de “prazer perigoso” e “desobediência”. O último período deste parágrafo, que pode ser visto como uma fala do marido em discurso indirecto livre é uma antecipação (prolepse) da destruição final das duas personagens ao atingir a realidade desejada: “Além do mais, se esta é que era a realidade, não havia como viver nela ou dela” (§ 14). Estamos também perante uma técnica muito típica de Lispector - a formulação de uma ideia através do paradoxo.

O parágrafo quinze traz-nos um sentido mais existencialista da realidade (“O modo súbito do ponto cair no *i*, essa maneira de caber inteiramente no que existia e de tudo ficar tão nitidamente aquilo mesmo - era intolerável”) juntamente com o reconhecimento da amargura da lucidez. Por outro lado esses momentos trazem uma nova densidade à vida da mulher: “O futuro dessa mulher passou a se tornar algo que ela trazia para o presente, alguma coisa meditativa e secreta” (§ 15).

Nos três parágrafos seguintes a narradora distancia-se um pouco das personagens, assume ela mesma as justificações e explicações dos seus comportamentos (“Era surpreendente de como os dois não eram tocados, por exemplo, pela política, pela mudança de governo, pela evolução de um modo geral, embora também falassem às vezes a respeito, como todo o mundo” (§ 16) e sublinha de novo o isolamento, a submissão e o conformismo do casal. Antecipa de novo o final: “Deles alguns conhecidos disseram, depois que tudo sucedeu: eram boa gente. E nada mais havia a dizer pois que o eram” (§ 16). Esta conclusão do parágrafo dezasseis que poderia ser o final do conto é retomada no parágrafo seguinte e é imediatamente questionada pelo período: “Faltava-lhes o peso de um erro grave, que tantas vezes é o que abre por acaso uma porta” (§ 17). Este erro, necessário para sair da obediência será cometido pela

mulher ao morder a maçã (recordem-se as conotações bíblicas) olhando-se demasiado perto do espelho. É de notar que no parágrafo cinco se dizia que o homem e a mulher “começaram sem nenhum objectivo de ir longe demais” .

O amor à simetria, referido no parágrafo dezoito, será contrariado pelo facto de cada um deles chegar à conclusão de que sózinho viveria mais. Este estado de destruição constante do que foi afirmado, de desnudamento constante das dissonâncias é uma das marcas mais interessantes da autora, que levou alguns a compará-la com Fernando Pessoa. Uma vez através do uso do oxímoro, outras da neutralização dos significados abstractos das palavras, outras tornando-os excessivamente concretos, Clarice Lispector consegue ir ao fundo da linguagem fazendo-a refluir para sentidos inesperados e inexpressos. A técnica narrativa da epifania pode ser encarada a nível da acção como o corolário desta tendência. Por outro lado, o uso do paradoxo na linguagem reflecte as preocupações temáticas da autora: o antimimetismo das suas narrativas deve-se à busca desesperada do entendimento da realidade.

O parágrafo dezanove, que representa um ponto de viragem pois marca o afastamento psicológico do casal, traz de novo marcas claras da intervenção da narradora. É também a partir daqui que podemos encontrar os curtos momentos do desenrolar da intriga do conto: os pensamentos do marido e da esposa, a mordida na maçã, o suicídio da mulher e a possível queda do homem. Sublinhe-se o facto de a acção se limitar à preparação, desenrolar e apresentar das consequências da epifania.

O parágrafos vinte, vinte e um e vinte e dois apresentam-nos os efeitos do afastamento do casal: a vida da mulher tornou-se mais alargada e perplexa, mais rica e supersticiosa e passou a pensar que um outro homem a salvaria; o marido começou a pensar que muitas aventuras amorosas seriam a vida. Este paralelismo recorda-nos a simetria à qual ambos procuram fugir. Cada coisa parece à mulher o sinal de outra coisa

tal como o que ela verá no espelho após a mordida da maçã será sinal de uma verdade terrível. Os vocábulos “fantasia”, “simbólico”, “sonho” substituem o vocábulo “realidade”. No parágrafo vinte e dois assinala-se o sonho e o sofrimento de cada um dos membros do casal que vive de costas voltadas. Afirma-se ironicamente que o amor, que por sinal já não existe, é sacrifício. O parágrafo seguinte descreve a epifania negativa, intraconcatinada, vivida pela mulher, com origem em objectos exteriores como a maçã e o espelho.

A maçã é, em termos simbólicos um meio de conhecimento - umas vezes fruto da Árvore da Vida, outras fruto da Árvore da Ciência do Bem e do Mal - que pode levar à imortalidade ou queda. Nas tradições celtas ela é um fruto de ciência, de magia e de revelação. Aqui, a abertura ao sonho trouxe uma certa lucidez - “a cara pálida, de meia idade, com um dente quebrado” (§ 23) - mas também a queda - “jogou-se pela janela do apartamento” (§ 23).

O espelho reflecte a verdade e pode inspirar terror perante o conhecimento de nós próprios. A busca da realidade, que podemos entender também como a existência pura, deixa o eu ameaçado e suspenso, situação que é realçada tecnicamente pelo uso da epifania.

A água, que já tinha aparecido no parágrafo catorze (“pois tocar no fundo também significa ter a água acima da cabeça”) surge de novo como um elemento de destruição. Em termos simbólicos ela é fonte de vida e de morte, criadora, regeneradora e destruidora. O fundo aponta para o subconsciente - isto é, o tocar de uma realidade menos superficial, o aprofundar da própria alma. Através da epifania a mulher chegou à realidade. Imersa na água, que evoca também a sabedoria e a vida espiritual, sobretudo no judaísmo, e mais modernamente a condição feminina, ela não foi capaz de suportar o peso dessa lucidez, jogando-se pela janela.

A vida do homem recebe os efeitos negativos do que aconteceu à mulher. O rio simboliza a existência humana e o seu curso com a sucessão dos desejos, dos sentimentos, das intenções e a variedade dos seus desvios. A seca, em oposição à água, aponta para uma fase de provações que pode surgir no fim da vida. Poderá simbolizar também a esterilidade daquele que procura apenas as consolações terrestres.

A mulher demarca-se aqui em relação ao homem: é ela que toca na realidade com mais frequência, é ela que vive a epifania, que imerge na água e que toma a atitude mais radical. O homem é como que arrastado pela sua queda debatendo-se com a seca por ela provocada. Não temos indicações concretas sobre a sua morte, mas apenas referências a uma queda de bruços.

As personagens encontram-se em “Os Obedientes” muito mais distantes do leitor do que nos contos “Lappin e Lapinova” ou “The Escape”. O seu discurso nunca é citado ou transposto - “Pode-se talvez dizer, aproveitando as poucas palavras que se conheceram do casal” (§ 12), mas é sempre narrativizado e filtrado por uma narradora heterodiegética muito interveniente - “Assim chegamos ao dia” (§ 23), que, frequentemente em monólogo interior, nos faz a primeira apresentação do conto, caracteriza as personagens do seu ponto de vista (que acaba também por transmitir ao leitor) as explica, define, analisa e avalia quase como uma terceira personagem:

Mas, enfim, como isso tudo não lhes era compreensível, e achava-se muitos e muitos pontos acima deles, e se fosse expresso em palavras eles não o reconheceriam - tudo isso, reunido e considerado já como passado, assemelhava-se à vida irremediável. À qual eles se submetiam com um silêncio de multidão e com o ar um pouco magoado que têm os homens de boa-vontade. Assemelhava-se à vida irremediável para a qual Deus nos quis. (§ 11)
(...) Jogou-se pela janela do apartamento, pessoa pela qual tanta gratidão se podia sentir, reserva militar e sustentáculo de nossa desobediência. (§ 23)

Estas personagens não são apresentadas, não vivem de forma espontânea ou ingénua; quase todos os seus sentimentos e atitudes espontâneos são ultrapassados pela reflexão, neste caso através das interferências da narradora que assume algumas vezes o

seu próprio ponto de vista, outras o ponto de vista das personagens narrando em forma de monólogo. A intuição entrelaça-se com o sonho e com a dedução lógica e os raciocínios progridem ora avançando, ora recuando.

A ironia está presente no conto, como em toda a obra de Lispector, através do paradoxo - definido em termos gerais como a afirmação que embora pareça não fazer sentido ou ser contraditória, acaba por chamar a atenção para um aspecto não contraditório e pertinente. A escritora procura através do oxímoro, da repetição e da associação de expressões de sentido oposto reconhecer a existência e verbalizar as contradições, complexidades e inconsistências da condição humana. Estas são reproduzidas através de situações aparentemente vulgares e “reais” cujos reflexos interiores, intelectuais e emocionais podem atingir a violência, o absurdo e o paradoxo. O título revela por si mesmo as intenções secretas por detrás da voz narrativa.

Mais do que o estudo das ambivalências da personalidade humana este conto fala das ambivalências da vida e do destino humanos. O conceito de autonomia relativa, teorizado em relação à obra de arte, aplica-se aqui perfeitamente à intriga: a crítica contextual feita claramente pelo narrador e, com menos eficácia, pelas personagens entra em conflito com a dependência desse mesmo contexto. O final agrava o efeito de recalcitrância que se desenhara ao longo do texto e anula-o definitivamente com a destruição das personagens.

Tal como nos contos “Lappin e Lapinova” e “The Escape” os temas associados à epifania prendem-se com a sensação de aprisionamento numa vida rotineira e numa relação sem sentido. Aqui, a incapacidade de fruir a vida com verdade e intensidade, conducente aos conflitos com o próprio eu e com o outro, é refinada pelo narrador enquanto em “The Escape” é dramatizada através da mulher e em “Lappin e Lapinova” é apresentada pelo narrador e pela personagem feminina. Mas o texto de Lispector vai

ainda mais fundo. Mostra-nos através da busca das personagens o drama da existência humana na procura de um sentido para a realidade, mostra-nos a angústia e miséria inerentes à liberdade de ir até ao fundo, até ao nada, o fracasso de ser lúcido, a inquietação da existência. A história das personagens é apenas um meio de aceder à dimensão existencial, aquilo que interessa à autora não é o pessoal e subjectivo por si, mas o que isso reflecte de uma realidade mais profunda, de uma inquietação mais ampla que a todos subjuga.

Se encararmos estes contos como narrativas dialógicas encontraremos a sua essência dualista no jogo simbólico ambíguo desenvolvido ao longo dos textos, nos sentidos das próprias epifanias e na duplicidade dos resultados finais - a evolução do eu no sentido do sonho/realidade tem por preço a morte - no caso de “Lappin e Lapinova” a morte de Lapinova/Rosalind, no caso de “The Escape” a morte para a realidade, no caso de “Os Obedientes”, mais radicalmente, o suicídio e a queda. A epifania catalisa e põe em confronto os sentidos e as ambiguidades apresentados ao longo do texto. Os contos de Virginia Woolf e Katherine Mansfield aproximam-se na utilização da voz narrativa e do ponto de vista, os de Woolf e Lispector na preocupação com a paisagem interior das personagens, os de Mansfield e Lispector aproximam-se na construção de uma linguagem fértil em justaposições e repetições numa procura insistente da imagem e do conteúdo mais fiel e todos eles pelo tom irónico subjacente à análise da situação das personagens e ao articular da conclusão.

Virginia Woolf - “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”

Em Setembro de 1926 Virginia Woolf escrevia no diário, a propósito da revisão de To the Lighthouse:

As usual, side stories are sprouting in great variety as I wind this up: a book of characters; the whole string being pulled out from some simple sentence, like Clara Pater’s, “Don’t you find that Barker’s pins have no points to them?” I think I can spin out all their entrails this way; but it is hopelessly undramatic. It is all in oratio obliqua. Not quite all; for I have a few direct sentences.^{xii}

Em Julho de 1927 escrevia a Vita Sackville-West: “I’ve just written, or re-written, a nice little story about Sapphism for the Americans” e três meses mais tarde “Sixty pounds just received from America for my little Sapphist story”^{xiii}.

O conto a que a autora se refere - “Moments of Being: ‘Slater’s Pins Have No Points’”, foi publicado pela primeira vez na revista Forum (Nova Iorque) em Janeiro de 1928. Quentin Bell na biografia de V. Woolf e Perry Meisel no já citado ensaio sobre a influência de Walter Pater sobre a escritora, chamam a atenção para os elementos tirados directamente da biografia familiar dos Pater: os nomes “Slater” e “Craye” são um anagrama virtual de Clara Pater, “Slater” sugere Pater, a ligação da família Craye a Canterbury recorda a estadia de Pater na mesma zona e os detalhes domésticos dos Craye recordam os hábitos dos Pater como os famosos arranjos florais, o amor pelos gatos e acima de tudo o facto de nenhum dos irmãos Pater ter casado.

A estratégia narrativa deste conto tem algumas semelhanças com a de “Os Obedientes” de Clarice Lispector. Encontramo-nos perante duas linhas de intriga distintas e de duração diferente: uma, muito curta, ocorre no tempo presente, é determinada pela busca de um alfinete perdido pela estudante de piano de Miss Craye -

Fanny Wilmot, e delimitada pela mesma e única fala articulada por aquela personagem e que serve de *leitmotif* ao texto; outra, muito mais longa ocorre no espírito de Fanny, a segunda narradora intradieética e homodieética que utilizando a analepse e a sua própria imaginação constrói a história da professora de música, Miss Julia Craye. Estas duas linhas fundem-se numa só no momento crucial da epifania em que, ao encontrar o alfinete, se regressa ao presente, Fanny compreende a verdadeira história de Miss Craye e o seu erro interpretativo, voltando-se assim ao ponto de partida da digressão, a frase “Slater’s pins have no points”. O primeiro narrador (focalização zero) desempenha as funções tradicionais desta entidade, embora a sua presença esteja frequentemente associada à voz das personagens. O tempo é tratado de forma bastante complexa: o conto inicia-se com o presente seguido de referências diversas ao passado, depois a caracterização de Miss Craye é completada através de imagens de épocas diversas da sua vida alternadas com referências aos diálogos recentes (lições) da aluna com a professora e finalmente a acção regressa ao presente para numa epifania se recordar todo o passado da personagem em questão e revelar a sua acção no presente. Este tratamento do tempo, que subverte a sequência cronológica inerente à narrativa, assim como o uso de frases chave, imagens padronizadas (a declaração de Mr. Sherman) e a localização da acção num espaço extremamente limitado recorda-nos o conceito de “forma espacial”, de que este conto é um excelente exemplo.

Encontramos assim, tal como em “Os Obedientes” uma narrativa de acção muito reduzida e muito marcada pela especulação da narradora, neste caso Fanny (focalização interna) sobre a qual ficamos a saber tanto como sobre o objecto da narrativa. A narradora, no entanto, situa-se nos dois contos de forma diferente em relação à acção, o que transforma “Os Obedientes” quase numa crónica e “Moments of Being” num exemplo de monólogo interior. A epifania é experimentada por esta mesma narradora

homodiegética e isso alterará a sua forma de ver e compreender a vida de Miss Craye e a sua própria vida.

O tema deste conto prende-se com toda a problemática levantada pela homossexualidade feminina numa época em que a mulher tinha um papel muito definido a desempenhar na família e na sociedade. Fanny reflecte toda esta ambivalência (e eventualmente a de Virginia Woolf) em relação à questão ao longo da especulação que faz sobre a professora e através da oscilação entre argumentos como a frustração sentida devido à incapacidade de ser como os outros e a admiração pelo facto de Miss Julia não ter sacrificado a sua independência.

O primeiro parágrafo introduz pela boca do primeiro narrador a situação da qual o texto parte. Do início do parágrafo dois até ao final do dezoito é-nos apresentado o monólogo interior de Fanny Wilmot enquanto procura o alfinete perdido. Virginia Woolf faz aqui, através de um narrador que organiza o discurso dentro da mente da personagem, um exercício de experimentalismo com uma enorme variedade de *nuances* nas técnicas de discurso directo/monólogo interior, discurso indirecto e discurso indirecto livre. Vejamos como. Os primeiros pensamentos de Fanny são-nos dados através da técnica do monólogo interior:

Did she stand at the counter waiting like anybody else, and was she given a bill with coppers wrapped in it, and did she slip them into her purse and then, an hour later, stand by her dressing table and take out the pins? What need had she of pins? For she was not so much dressed as cased, like a beetle compactly in its sheath, blue in winter, green in summer. What need had she of pins - Julia Craye - who lived, it seemed, in the cool, glassy world of Bach fugues, playing to herself what she liked and only consenting to take one or two pupils at the Archer Street College of Music (so the Principal, Miss Kingston said) as a special favour to herself, who had 'the greatest admiration for her in every way'. (§ 2)

Este monólogo não traduz apenas o discurso mental não pronunciado de Fanny, mas também algumas observações do primeiro narrador como a imagem de Miss Julia revestida como um besouro de azul e verde ou a adjectivação das fugas de Bach.

Depois, quando o pensamento de Fanny se volta para Miss Kingston (apresentada entre parêntesis), o ponto de vista desta, recordado pela mente de Fanny, é-nos dado em discurso indirecto livre:

Miss Craye was left badly off, Miss Kingston was afraid, at her brother's death. Oh, they used to have such lovely things, when they lived at Salisbury and her brother Julius was, of course, a very well-known man: a famous archaeologist. It was a great privilege to stay with them, Miss Kingston said ('My family had always known them - they were regular Salisbury people,' Miss Kingston said), but a little frightening for a child; one had to be careful not to slam the door or bounce into the room unexpectedly. (§ 2)

No entanto, a presença de verbos declarativos ("Miss Kingston was afraid, said") geralmente ausentes neste tipo de discurso e a inclusão do discurso directo entre parêntesis tornam implícita de novo a presença do primeiro narrador. Segue-se um pequeno discurso narrativizado sobre Miss Kingston que tanto pode provir da voz do primeiro narrador como da de Fanny e de seguida a opinião de Miss Kingston sobre os Craye, em discurso indirecto livre. No parágrafo três Virginia Woolf quebra os pensamentos de Fanny e faz o leitor regressar aos moldes tradicionais da narrativa através do uso do discurso directo, da noção de presente ("writing her name") e das apreciações feitas pelo narrador ("in her dashing, cheerful, full-bodied hand, for she had always been practical" - § 3). Mas no parágrafo quatro, como que em contraponto ou em diálogo, procura repor toda a situação em que nos encontramos - "Perhaps then, Fanny Wilmot thought, looking for the pin, Miss Craye said that about 'Slater's pins having no points', at a venture", utilizando a seguir, de modo equívoco, diversas vozes. As frases "She knew nothing about pins - nothing whatever. But she wanted to break the spell that had fallen on the house; to break the pane of glass which separated them from other people" podem ser enunciadas por Miss Craye ou pelo primeiro narrador, mas a frase final - "looked with the look his sister often had, that lingering, desiring look", situada na sequência do discurso anterior, só pode ser enunciada por Fanny ou

pelo primeiro narrador. Neste parágrafo é-nos dada também a primeira referência concreta à sensibilidade sexual da professora de música.

O parágrafo cinco é também ligeiramente ambíguo no que diz respeito ao referente de “it”. Em princípio o pronome refere-se ao olhar do irmão Julius, mas é inegável que a identificação entre os irmãos e os seus olhares nos leva a transferir as reflexões destas linhas para Miss Craye. Até porque o parágrafo seis volta directamente a Miss Craye relacionando a sua distância e frieza em relação aos outros (“the kind of spell” e a “glassy surface”) com a preocupação de mostrar que sentia como toda a gente no que diz respeito a alfinetes.

Depois de dois parágrafos entregues ao primeiro narrador (§ 5 e 6) o parágrafo sete retoma os pensamentos de Fanny traduzidos em discurso indirecto livre. A imagem de Julius Craye e a existência de um elemento estranho (“something odd, something queer”) são dadas através da reacção de Fanny às palavras e ao tom de voz de Miss Kingston, o que nos comunica uma maior diferenciação de pontos de vista e uma menor objectividade em relação às particularidades da família Craye.

O parágrafo oito é composto por uma parte inicial em que o primeiro narrador fala de Miss Craye e na qual se incluem alguns dos seus hipotéticos pensamentos - “It’s on the field, it’s on the pane, it’s in the sky - beauty; (...) I can’t have it - I, she seemed to add, with that little clutch of the hand”, e uma segunda em que se transmitem as sensações de Fanny perante o esmagamento da flor, num discurso que tanto pode provir da personagem como do primeiro narrador:

She crushed it, Fanny felt, voluptuously in her smooth, veined hands stuck (...). The pressure of her fingers seemed to increase all that was most brilliant in the flower (...). What was odd in her, and perhaps in her brother too, was that this crush and grasp of the fingers was combined with a perpetual frustration. (§ 8)

A nível semântico levanta-se aqui a possibilidade de uma atracção física entre a professora e a aluna (“voluptuously”), já antecipada no parágrafo seis quando se dizia -

“Fanny Wilmot knew that she was Miss Craye’s favourite pupil”. Acentua-se também a situação de conflito vivida pelos Craye, muito apaixonados e sensíveis à beleza mas incapazes de se aproximarem e possuírem os seres humanos que a reflectem.

A partir deste momento, depois de uma primeira abordagem através da perspectiva de Miss Kingston e da caracterização por associação ao irmão, a personalidade de Julia Craye irá desdobrar-se com maior clareza através das suas próprias frases recordadas por Fanny. Os parágrafos nove, onze e treze apresentam-nos as recordações de Fanny e as suas interrogações sobre o casamento da professora através do discurso indirecto livre no meio do qual surgem, em discurso directo, as frases de Miss Craye sobre a função dos homens (discurso repetitivo). No entanto estas diferenças não são claras: na frase “Julia Craye had said, ‘It’s the use of men, surely to protect us’ ” (§ 9) combina-se o verbo declarativo, próprio do discurso indirecto, com o discurso directo; na repetição desta frase - “It was the only use of men, she had said” (§ 11), combina-se um verbo declarativo com o discurso indirecto livre. Virginia Woolf parece experimentar várias formas de dizer a mesma frase procurando tirar efeitos diferentes de cada uma delas. As repetições serão aliás bastantes usadas neste conto com o mesmo sentido de busca com que as outras duas autoras o haviam feito nos primeiros contos analisados. A nível de sentido continua a acentuar-se a sensibilidade da aluna aos olhares de Miss Craye - “Fanny positively blushed under the admiration in her eyes” (§ 10).

Os parágrafos treze a quinze dão-nos a fantasia de Fanny sobre o passado de Miss Craye. A aluna imagina (e por momentos existe uma confluência com a voz irónica do primeiro narrador referindo as chávenas de porcelana e os candelabros de prata) os jovens que ela teria atraído, os passeios que teriam dado, a situação concreta vivida com um velho amigo, Mr. Sherman. Esta é apresentada no parágrafo catorze que

se inicia com uma frase de Miss Craye imediatamente seguida pelo pensamento de Fanny em monólogo interior:

'Much the nicest part of London - Kensington. I'm speaking of fifteen or twenty years ago,' she had said once. 'One was in the gardens in ten minutes - in the heart of the country'. One could make that yield what one liked, Fanny Wilmot thought, single out for instance, Mr. Sherman, the painter, an old friend of hers. (§ 14)

Os verbos utilizados na descrição que se segue - "make him", "was to wait", "he may have", "she would have" - indicam-nos que a personagem não relata factos inegáveis do passado, mas hipóteses escolhidas entre outras. É durante este passeio que se dá a primeira revelação sobre Miss Craye através da frase - "He would have them into the Bridge, she cried" (§ 14). Esta afirmação, que foi usada para cortar a declaração amorosa de Mr. Sherman, é uma revelação para a própria Miss Craye, cujo ponto de vista nos é dado imediatamente a seguir em monólogo interior - "I can't have it, I can't possess it, she thought". Depois, e sem quaisquer indicações ao leitor surge-nos o ponto de vista de Mr. Sherman em discurso indirecto livre - "He could not see why she had come then. (...) Merely to snub him?" (§ 14).

Fanny assegura-nos, no entanto, que esta cena é produto da sua imaginação - "The setting of that scene could be varied as one chose, Fanny Wilmot reflected. (...) The scene could be changed and the young man and the exact manner of it all" (§ 15), recordando-nos sempre que tudo isto se passa enquanto procura o alfinete - "Where had that pin fallen?" (§ 15). O conflito interior de Miss Craye está aqui bem patente - "her refusal and her frown and her anger with herself afterwards and her argument, and her relief - yes, certainly her immense relief. (...) She had not sacrificed her independence" (§ 15), mas as suas opiniões em relação ao sexo masculino são definidas com clareza - "They're ogres,' she had said one evening" (§ 16).

O parágrafo dezassete, que é uma confluência das vozes da primeira narradora e de Fanny, inicia-se com a repetição da frase de Miss Craye antes referida por Fanny e apresenta-nos não uma hipótese, mas hábitos concretos da professora. Voltam-se a contrastar duas perspectivas de vida: a paixão pela beleza (associada ao rouxinol, famoso pela perfeição do seu canto) e por certos momentos únicos ou a dureza dos percursos mais comuns da existência:

On one side the nightingale or the view which she loved with passion (...) on the other, the damp path or the horrid long drag up a steep hill which would certainly make her good for nothing next day (...) When, therefore, from time to time she managed her forces adroitly and brought off a visit to Hampton Court (...) it was a victory. It was something that lasted; something that mattered for ever. She strung the afternoon on the necklace of memorable days, which was not too long for her to be able to recall this one or that one; this view, that city; to finger it, to feel it, to savour, sighing, the quality that made it unique. (§ 17)

O momento em que Fanny vê e apanha o alfinete marca a aproximação do final do conto. Agora é o olhar de Fanny - “She looked at Miss Craye (...) Fanny stared” (§ 19) que serve de pretexto para iniciar as considerações sobre a solidão de Miss Craye, apresentadas de novo numa consonância de vozes entre a aluna que regista o que pensa ver e o primeiro narrador - “Fanny had surprised her in a moment of ecstasy (...) her flower seemed to emerge out of the London night, seemed to fling it like a cloak behind her. It seemed in its bareness” (§ 19). No início do parágrafo vinte a autora procura, como quase sempre tem feito, dar uma pista ao leitor sobre a perspectiva que está a utilizar, ou seja, ainda o olhar de Fanny através da voz do primeiro narrador - “All seemed transparent for a moment to the gaze of Fanny Wilmot, as if looking through Miss Craye, she saw the very fountain of her being spurt up in pure silver drops. She saw back and back into the past behind her”. Este momento que se iniciou no parágrafo anterior com a visão do momento de êxtase vivido pela professora, a imagem da emanção do seu espírito e o olhar fixo, como que paralizado de Fanny perante tal

revelação (“stared”) continua com a noção de transparência e a utilização do mesmo tipo de verbo - “gaze” e culmina na revelação total - uma epifania positiva e intraconcatinada - no espírito da aluna, sobre o passado e a personalidade da professora. Ao longo do parágrafo vinte a voz do narrador vai-se confundindo com a voz de Fanny até ao parágrafo seguinte em que o ponto de vista é claramente o da aluna - “She saw Julia open her arms; saw her blaze; saw her kindle. (...) Julia kissed her. Julia possessed her”.

A revelação vivida no espírito de Fanny, resultante da visão da professora, sentada, com o cravo na mão, num momento de êxtase, traz àquela o reconhecimento da escolha pessoal de Miss Craye e a aceitação da sua diferença em relação ao papel tradicional da mulher; por outro lado parece ter desencadeado também a revelação de Miss Craye, no sentido de assumir a sua homossexualidade, a nível da acção. O último parágrafo acentua a circularidade da linha da intriga, a insegurança da aluna e o seu reencontro com a rosa perdida. Existe aqui, embora de forma diferente do que acontecia em “Lappin e Lapinova” uma contaminação entre a realidade e a fantasia, acabando a primeira por surgir, no final, na sequência da segunda. O conto termina de forma ambígua: não sabemos qual a resposta de Fanny e não sabemos em que lapela esta colocou a flor - “as Fanny Wilmot pinned the flower to her breast with trembling fingers”. O beijo, talvez resultante da epifania de ambas, funciona como correlativo objectivo dos sentimentos de Miss Craye.

A flor é o principal objecto simbólico do conto: no início a flor que cai do vestido de Fanny é uma rosa, nos parágrafos oito e nove Miss Craye apanha um cravo e o modo como o manuseia é usado para simbolizar a sua atitude perante a beleza (tal como acontece em Mrs. Dalloway com o canivete de Peter e o vestido de Clarissa):

The pressure of her fingers seemed to increase all that was most brilliant in the flower; to set it off; to make it more frilled, fresh, immaculate. What was odd in her, and perhaps in her brother too, was that this crush and grasp of the fingers was combined with a perpetual frustration. So it was even now with the carnation. She had her hands on it; she pressed it; but she did not possess it, enjoy it, not altogether. (§ 8)

(...) Julia Craye had said (...) as she stood fastening her cloak, which made her, like the flower, conscious to her finger tips of youth and brilliance, but, like the flower too, Fanny suspected, inhibited. (§ 9)

A rosa volta a ser referida quando se descreve Miss Craye enquanto jovem (§ 13), simbolizando o amor puro da mocidade e os crocos como as suas flores favoritas. O cravo, agora direito nas mãos de Miss Craye, é referido de novo no parágrafo dezanove simbolizando um estado de felicidade. No final Fanny prega a flor na lapela com dedos trémulos. A flor, que está sem dúvida associada à família Pater como já referimos, representa em termos simbólicos o carácter efémero da beleza e também o princípio passivo com o qual podemos relacionar a questão do papel feminino levantada no conto. A juventude é associada à rosa (Fanny) e a maturidade e homossexualidade ao cravo (Miss Craye).

Outro dos elementos simbólicos bastante usado por V. Woolf é o espelho - aqui ele reflecte o envelhecimento de Miss Craye visto pelo olhar de Fanny. O ogre, ao qual o sexo masculino é comparado, simboliza a força cega e devoradora.

As personagens são caracterizadas, como já foi referido, quer através das reacções e dos pensamentos directos de Fanny, quer através do que esta ouviu contar a Miss Kingston, do que ouviu dizer a Miss Craye ou do que imagina - “What need had she of pins? For she was not so much dressed as cased, like a beetle compactly in its sheath, blue in winter, green in summer” (§ 2). O irmão de Julia Craye, Julius, cujo nome sugere desde logo uma identificação, é uma personagem auxiliar que materializa as qualidades psicológicas da irmã. Não existe propriamente diálogo no presente entre a professora e a aluna - a resposta de Fanny à observação sobre o papel dos homens está

incluída nas recordações de Fanny e a frase que é repetida no início e no final não recebe réplica. Por outro lado, as interrogações frequentes de Fanny sobre a professora em busca da sua personalidade criam um sentimento de intimidade entre o leitor e esta narradora:

Did she stand at the counter waiting like anybody else, and was she given a bill with coppers wrapped in it, and did she slip them into her purse and then, an hour later, stand by her dressing table and take out the pins? What need had she of pins? (§ 2)

(...) Did that throw any light on the problem why she had not married? (§ 13)

(...) What would have happened (but one could hardly conceive this) had she had children? (§ 17)

(...) Was Miss Craye so lonely? (§ 19)

Estas perguntas não recebem resposta concreta, excepto a última que se relaciona com a epifania, mas ajudam a criar uma imagem problemática ou dissonante da professora preparando assim a sua clarificação, comparada às gotas cristalinas que brotam da fonte - “she saw the very fountain of her being spurt up in pure silver drops” (§ 20).

A ambivalência de Fanny em relação a Miss Craye pode ser encarada como uma projecção de Woolf, assim como o são também algumas circunstâncias da vida da professora: a atracção exercida sobre os amigos de Oxford e Cambridge recorda-nos o ambiente do grupo de Bloomsbury (§ 13), a referência à doença do pai recorda-nos Leslie Stephen (§ 20).

A epifania é neste conto o culminar do conflito de vozes que vem sendo apresentado quer através do tema, quer da estrutura. No aspecto temático encontramos dissonância tanto nos sentimentos de Fanny em relação a Miss Craye, ao considerar a sua singularidade perturbadora e sedutora, quer na própria professora também dividida entre a paixão pela beleza das coisas e a dificuldade em comunicar emocionalmente descritas no final através de conceitos opostos (“It seemed in its bareness and intensity the effluence of her spirit” - § 19 e “Out of the night she burnt like a dead white star” - §

21). Encontramo-la também no contraste entre aparência e realidade, entre o ser e o parecer de Miss Craye, ilustrativo dos conflitos de convicções e factos, outra das técnicas conducentes à ironia e no antagonismo entre um contexto vitoriano subjacente à formação e enquadramento das personagens e o protesto óbvio que o final representa, argumentando contra as crenças mais conservadoras e introduzindo novas e mais complexas imagens da mulher. A própria aluna-narradora viabiliza esta dissonância interpretando por um lado de forma tradicional os comportamentos de Miss Craye e acabando por outro por construir, por via da epifania, uma nova imagem desta. O efeito de recalcitrância, que se desenhara ao longo do texto é agravado no final, apresentando um novo desafio, sobretudo para o presumível leitor de 1928.

No aspecto estrutural, todo o texto é construído, como já referimos, com base numa multiplicidade de vozes que interagem como que em diálogo na cabeça de Fanny. Por outro lado existe alguma discrepância entre o tempo necessário para procurar um alfinete e o tempo de imaginar e contar a história de Miss Craye.

Katherine Mansfield - “The Black Cap”

Este conto, publicado em Maio de 1917 na revista New Age, faz parte de um grupo de experiências narrativas com a forma dramática que Katherine Mansfield desenvolveu durante cerca de cinco meses. Os Murry haviam passado o Natal de 1916 em Garsington Manor, perto de Oxford, como convidados de Lady Ottoline Morrell que recebia também Bertrand Russell, Lytton Strachey, Aldous Huxley, Dorothy Brett e Dora Carrington. É no dia de Natal, segundo o biógrafo Antony Alpers, que Mansfield escreve uma pequena peça que será representada pelo grupo, com muito sucesso, na tarde de Boxing Day, o dia da entrega dos presentes de Natal). Durante os cinco meses

que se seguem a autora começa a redigir uma peça localizada em Wellington, apoia Floryan Sobieniowski na tradução de uma tragédia da autoria de um patriota polaco e escreve para a revista New Age alguns diálogos. Estes, entre os quais se encontra “The Black Cap”, não possuem grande qualidade mas ajudarão a escritora a desenvolver a sua técnica da narrativa mimética.

O conto, cujo tema é muito semelhante ao do conto “A Fuga” do volume A Bela e a Fera de Clarice Lispector, apresenta-se com algumas das características formais de um texto dramático como por exemplo as detalhadas indicações cénicas sobre o espaço e os movimentos e expressões das personagens. Estas não são designadas pelos seus nomes próprios mas sim como “she” e “he”, que inclui tanto o marido como o amante da mulher. O tema, tocado por Mansfield noutros contos como “The Swing of the Pendulum” ou “Taking the Veil”, é o da mulher inconsequente ou o da esposa prudente.

A primeira cena, assim designada por nós em função da coordenação e correlação das acções e não por qualquer indicação da autora, desenrola-se à mesa do pequeno almoço e apresenta-nos um casal, cuja esposa aparentemente se prepara para ir ao dentista, visita que implica o seu afastamento do marido e da casa por uns dias. A mulher procura chamar a atenção do marido em vão - este está apenas preocupado com o jornal:

She: Oh, if you should want your flannel shirts, they are on the right-hand bottom shelf of the linen press.

He (*at a board meeting of the Meat Export Company*). No.

She. You didn’ hear what I said. I said if you should want your flannel shirts (...).

He (*positively*). I quite agree.

She. It does seem rather extraordinary that on the very morning that I am going away you cannot leave the newspaper alone for five minutes.

(...)

She. (...) Darling, don’t let us part like this. It makes me feel so wretched.

(...)

She (*in a low, desperate voice*). (...) Is there anything really the matter? Do at least look at me. Don’t you - care - at - all?^{xiv}

A segunda cena ou parte tem lugar no táxi e na estação de comboio até ao momento em que a mulher vê o amante. É constituída por uma única fala, o monólogo da mulher. Este dá-nos a chave de toda a situação: no início a mulher detém-se na análise das suas reacções ao abandono do marido - ela própria reconhece o absurdo de pensar que teria sido mais fácil sair se ele mostrasse que a amava; depois começa a sentir-se satisfeita pelo modo como tudo se desenrolou e procura avaliar o que ela significa para o marido:

What you have been trying to do, ever since you married me, is to make me submit, to turn me into your shadow, to rely on me so utterly that you'd only to glance up to find the right time printed on me somehow, as if I were a clock. You have never been curious about me; you never wanted to explore my soul. No; you wanted me to settle down to your peaceful existence.^{xv}

Por fim e ainda enquanto viaja no táxi volta os seus pensamentos para o amante que a espera na estação de comboio: afirma então o seu amor por ele, o que espera da vida em comum e revela a sua impaciência em relação ao encontro dos dois. Depois de chegar à estação a mulher começa a registar algum desapontamento pelo facto de o homem não estar já à sua espera com um ramo de cravos. Interroga-se sobre o que terá acontecido ao amante e, no momento em que decidira entrar na carruagem vê-o aparecer, não o reconhecendo imediatamente devido ao boné que aquele traz na cabeça:

Who is this? That's not him! It can't be - yes, it is. What on earth has he got on his head? A black cap. But how awful! He's utterly changed. What can he be wearing a black cap for? I wouldn't have known him. How absurd he looks coming towards me, smiling, in that appalling cap!^{xvi}

Este momento, que em termos de processo dramático pode ser visto como o conflito a partir do qual se começa a preparar o desenlace, é a epifania que inverterá o sentido de evolução da personagem. A irrelevância da epifania para o objecto que a provoca e o carácter trivial deste são evidentes. A partir de agora a mulher mudará completamente de atitude em relação ao amante, acabando até por encontrar motivos psicológicos para a sua incompatibilidade com tal indivíduo.

A terceira cena passa-se no comboio ao longo da viagem e no hotel. As primeiras palavras do homem ao chegar à estação procuram explicar o seu atraso e o desaparecimento do chapéu. O primeiro sinal da mudança da mulher é a sua rejeição do gesto carinhoso do amante no comboio - “Please don’t! I hate being kissed in trains”. Depois ela afirma com clareza que a imagem dele mudou: “You look so different somehow - almost a stranger”^{xvii}. A imagem exterior do homem determina os sentimentos e a reacção da mulher, tal como no conto “Moments of Being” a imagem exterior de Miss Craye (para além das suas palavras) determinou uma tentativa de interpretação e compreensão por parte de Fanny Wilmot.

Depois da chegada do comboio e enquanto o homem arranja um táxi é-nos apresentada a segunda fala mais longa, de novo um monólogo da mulher. Esta reconhece que deveria ultrapassar a questão mas acaba por concluir que se o amante se sente bem naquela figura é porque os pontos de vista de ambos são realmente muito diferentes, o que significa que esse indivíduo não é o seu tipo:

I mean if he has looked at himself in the glass, and doesn’t think that cap too ridiculous, how different our points of view must be... How deeply different! I mean, if I had seen him in the street I would have said I could not possibly love a man who wore a cap like that. I couldn’t even have got to know him. He isn’t my style at all.^{xviii}

O desencanto da mulher em relação ao amante continua a ser expresso cada vez com mais determinação - no passo seguinte através da recusa de alugar um único quarto no hotel. O facto de poder ter aquele boné pendurado por detrás da porta do seu quarto parece horrorizar a mulher que reage muito agressivamente perante a sugestão do gerente. O facto de a mulher estar sentada em cima do boné no final acentua o tom irónico do texto.

A última cena mostra-nos a fuga da mulher, feliz por voltar para casa e para o marido e convencida de que tudo aquilo fora uma loucura.

A epifania vivida pela personagem feminina é positiva, se considerarmos o final do texto e intraconcatinada. Mas deixa-nos uma sensação de ambiguidade devido à mudança rápida de objectivos por parte da personagem e à insignificância do objecto em questão. Curiosamente o chapéu simboliza a cabeça e o pensamento e é também um símbolo de identificação. De acordo com Jung “mudar de chapéu é mudar de ideias, ter uma outra visão do mundo”^{xix}. Aqui quem mudou foi a mulher, embora essa mudança seja atribuída à mudança do homem (“He’s utterly changed”).

Aquilo que é posto em evidência é a superficialidade e instabilidade do carácter da mulher, que tal como a personagem de “The Escape” usa um véu, ou o carácter ilógico das mais íntimas motivações humanas? Se a necessidade de escapar (tal como em “The Escape”), sempre que se encontra perante a realidade, quer do marido, quer do amante só deixa de ser sentida no momento em que, sozinha, avalia o passado ou imagina o futuro, porque regressa ela à vida inicial? Tal como “Moments of Being” este conto reflecte alguns dos conflitos da nova mulher ainda que terminando numa conclusão menos ousada do que aquele. Talvez K. Mansfield tivesse deixado, através da ironia, a tónica cair na inconsistência da mulher que mostra desde o início desejar uma vida menos monótona e mais excitante tal como o casal de “Os Obedientes” - “I didn’t think I should feel like this at all. All the glamour seems to have gone, somehow. (...) I wish my heart didn’t beat so hard. It tires me so and excites me so. (...) She begins to laugh hysterically”^{xx}. Por este motivo, e porque o texto, não tendo sido escrito para ser representado, não é também em termos técnicos uma narração, torna-se mais difícil analisar as dissonâncias projectadas no boné. Aqui o efeito de recalcitrância surge subitamente no meio do texto e é só no final que o leitor se confronta com uma outra revelação - a decisão da mulher, que lhe lança um desafio quanto à avaliação final da personagem.

Clarice Lispector - “A Menor Mulher do Mundo”

O texto “A Menor Mulher do Mundo” faz parte de Laços de Família - o primeiro livro de contos publicado por Clarice Lispector, em 1960. É por ocasião do lançamento desse livro que a autora escreve a crônica “A Explicação Inútil” em que conta como, quando e porquê escreveu tais textos e que será publicada pela primeira vez no volume A Legião Estrangeira. Sobre as circunstâncias em que o conto foi escrito, diz Clarice:

‘A menor mulher do mundo’ me lembra domingo, primavera em Washington, criança adormecendo no colo no meio de um passeio, primeiros calores de maio - enquanto a menor mulher do mundo (uma notícia lida no jornal) intensificava tudo isso num lugar que me parece o nascedouro do mundo: África. Creio que também este conto veio de meu amor por bichos; parece-me que sinto os bichos como uma das coisas ainda muito próximas de Deus, material que não inventou a si mesmo, coisa ainda quente do próprio nascimento; e, no entanto, coisa já se pondo imediatamente de pé, e já vivendo toda, e em cada minuto vivendo de uma vez, nunca aos poucos apenas, nunca se poupando, nunca se gastando.^{xxi}

Neste texto, como acontece na maior parte das narrativas da autora, a acção reduz-se ao mínimo e todo o discurso se desenvolve em redor da análise dos efeitos da descoberta de uma mulher pigmeu na África Equatorial. Estes efeitos têm lugar sobre o público citadino, sobre a própria mulher e sobre o explorador que a descobre. No primeiro momento o explorador francês Marcel Pretre encontra uma tribo de pigmeus, entre os quais estava o menor pigmeu do mundo - uma mulher negra de quarenta e cinco centímetros. Chamou-lhe Pequena Flor e começou a colher dados a seu respeito.

O explorador Marcel Pretre representa o conhecimento intelectual, científico e pretensamente asséptico do mundo ocidental. A sua nacionalidade evoca o modelo colonial imposto pela França e o seu apelido o modelo do missionário em busca da conquista de almas. A imagem de explorador e etnólogo também é importante pois existe uma aliança natural entre a ciência ocidental, observadora dos hábitos e costumes

dos povos colonizados e o poder político e económico. É essa busca científica que o encaminhará, desde o início, para algo de mais profundo e intrigante - “menor povo ainda existia além de florestas e distâncias. Então mais fundo ele foi” (§ 1)^{xxii}. A atracção pelos mundos exóticos e selvagens explica-se em parte pela necessidade que o homem tem de confrontar o seu estatuto de ser racional e civilizado com a afirmação plena da natureza. Este tema está frequentemente presente na obra clariceana, embora o lugar exótico ou selvagem seja substituído frequentemente pelo universo do selvagem domesticado no espaço urbano: o jardim botânico, o jardim zoológico, o jardim do fundo do quintal, o mundo infantil ou de animais domésticos como o cachorro, a galinha ou a barata.

O segundo e o terceiro parágrafos introduzem algumas das oposições centrais do conto se considerarmos as possibilidades de uma leitura dialéctica, como refere Naomi Moniz: o masculino e o feminino, o branco e o negro, o colonizador e o colonizado, a civilização e a natureza, a cidade e a selva, o eu e o Outro, o sujeito e o objecto^{xxiii}. Perante a surpresa de um pesquisador branco, europeu, francês, homem e de estatura normal encontra-se um ser negro, africano, da tribo dos likoualas, mulher e pigmeia. A descrição do ambiente em que a mulher vive evoca os ritmos naturais e, se quisermos ir mais longe, o tempo primordial do Paraíso: “árvores mornas de humidade, folhas ricas do verde, tépidos humores silvestres, que arredondam as frutas e lhes dão uma quase intolerável doçura ao paladar”. Ela enquadra-se aqui como um dos habitantes irracionais da floresta: “ ‘Escura como um macaco’ (...) e que vivia no topo de uma árvore com o seu pequeno concubino”. Esta última designação aponta para o carácter não civilizado da mulher como a referência à frutas arredondadas se associa à gravidez, à frutificação natural. Em contraste com o mundo natural temos a imprensa, elemento que reflectirá a reacção do mundo civilizado à mulher.

O francês encontra-se assim perante a sua própria origem, os limites da natureza humana - “a conclusão última” (§ 4) e de certa forma perante o limite da sua alma, que no entanto “não desvairou nem perdeu os limites” (§ 4). Este confronto com as fronteiras da natureza da vida assusta tanto o explorador que ele sente necessidade imediata de ordem e de dar nome ao que existe, ou seja, de classificar, de racionalizar ou conceptualizar para ganhar distância dessa afirmação natural de vida tão ameaçadora. Para isso ele dá-lhe um nome - Pequena Flor e “para conseguir classificá-la entre as realidades reconhecíveis, logo passou a colher dados a seu respeito” (§ 4). O nome escolhido aponta para o significado profundo que a mulher virá a revelar ao longo do conto. A flor em geral é um símbolo do princípio passivo. “O cálice da flor é, tal como a taça, o receptáculo da actividade celeste, entre cujos símbolos devemos citar a chuva e o orvalho. Além disso, o desenvolvimento da flor a partir da terra e da água simboliza o da manifestação a partir desta mesma substância passiva. Na arte japonesa do arranjo floral, a flor é considerada como o modelo do desenvolvimento da manifestação, da arte espontânea, sem artifício e no entanto, perfeita; e como emblema do ciclo vegetal, que é um resumo do ciclo vital e do seu carácter efémero”^{xxiv}. No entanto é inegável que o nome contém também uma conotação de idealização romântica da imagem feminina de beleza que está em contradição com a natureza física concreta da mulher e com a descrição feita pelo explorador à imprensa (“escura como um macaco”). Esta dissonância, que indicia um dos pontos cruciais de intersecção dos valores e questões postos no texto será reificada através da epifania a partir da qual se procura clarificar vectores e contra-vectores.

O parágrafo cinco descreve a situação dos pigmeus acentuando o seu primitivismo. Este é evocado pela utilização, logo no início, da expressão “exemplares humanos” que associa estes seres às espécies animais, através da descrição da sua

vulnerabilidade - “caçam-nos em redes e os comem”, da simplicidade da sua linguagem e da referência ao tambor como avanço espiritual. O facto de o machado ficar de guarda contra os bantos que virão não se sabe de onde caracteriza, no mesmo sentido, o pensamento dos likoualas. Toda esta descrição é feita do ponto de vista científico, também parodiado no texto.

Em seguida o narrador volta à mulher referindo-se-lhe como a uma “coisa humana” de grande raridade. É esta raridade, fundada na estranheza e no insólito, que atrai o homem europeu - “Ali estava uma mulher que a gulodice do mais fino sonho jamais pudera imaginar” (§ 6). Perante tanta pureza o explorador reage com timidez “e com uma delicadeza de sentimentos de que sua esposa jamais o julgaria capaz” (§ 6). Embora esta delicadeza de sentimentos seja justificável em função da fragilidade deste ser, a referência à esposa sugere-nos a relação homem/mulher e começa a levantar a questão do amor, o que é depois confirmado no parágrafo oito perante o gesto de se coçar, natural mas não civilizado da mulher pigmeia: “O explorador - como se estivesse recebendo o mais alto prémio de castidade a que um homem, sempre tão idealista ousa aspirar - , o explorador, tão vivido, desviou os olhos”. Também aqui se contrasta a ingenuidade do primitivismo com a experiência e malícia da civilização invertendo os dados - é o explorador que acaba na posição de dominado. Este primeiro embaraço do francês perante a mulher prepara já o que virá a ser a revelação epifânica no terceiro momento.

O segundo momento apresenta-nos, através do uso de alguns clichés, as reacções de várias famílias perante a publicação da fotografia da mulher pigmeia no jornal. Mais uma vez ela começa por ser comparada com um animal - um cachorro, sendo encarada por quase todos (na sua maior parte seres do sexo feminino em fases diferentes da vida) como um objecto de curiosidade ou um brinquedo de que a imaginação de cada um se

serve: nos dois primeiros exemplos a imagem provoca “aflição” (§ 12) e “ternura perversa” ou “bondade perigosa”, no terceiro a criança sente alguma solidariedade com a mulher, situação típica das abordagens de Lispector em que as crianças estão mais próximas do mundo natural e animal. Em casa da noiva ela é vista com piedade mas ainda como um bicho e em casa de Paulinho volta a ser referida como uma coisa “escura como um macaco”. O desejo de brincar do filho associa-se às reflexões da mãe (- uma mulher que como Lispector tem dois filhos, um dos quais se chama Paulo) sobre o cadáver do orfanato. A hipótese de brincar com a mulher pigmeia mostra “a cruel necessidade de amar”, “a malignidade do nosso desejo de ser feliz”, “a ferocidade com que queremos brincar” e o “número de vezes em que mataremos por amor”. Lispector utiliza assim o oxímoro e o paradoxo para sublinhar a tragédia humana do egoísmo - o lado selvagem da vida - que é viver e buscar a felicidade. O filho que a mãe engendrou é também um ser com um destino semelhante, ainda que na selva urbana, apesar da tentativa que ela faz de o limpar superficialmente, sublinhando-lhe a beleza e disfarçando o estado natural em que todos existimos:

E teve horror da própria alma que, mais que seu corpo, havia engendrado aquele ser apto à vida e à felicidade. (...) Obstinadamente enfeitava o filho desdentado com roupas finas, obstinadamente queria-o limpo, como se limpeza desse ênfase a uma superficialidade tranquilizadora, obstinadamente aperfeiçoando o lado cortês da beleza. (§ 19)

A imagem que o espelho devolve a esta mãe é uma imagem “fina e polida” em contraste com a de Pequena Flor. Mas na realidade a mãe apenas finge - debaixo da camada superficial existe a ansiedade e o sonho, os impulsos da natureza e tudo o que aparentemente a separa da pigmeia.

O último exemplo dá-nos conta de uma outra forma de encarar a mulher - aqui a família deseja ter para si a pigmeia, devotando-se-lhe e utilizando-a como uma “fonte de caridade”. No entanto, o narrador, através dos seus juízos, chama a atenção para que

isso não seria cómodo pois poderia criar sentimentos. Esta frieza é reforçada pela medição da mulher e pelo tom de prazer em que fazem conjecturas sobre ela e o seu bebé. A frase final da mãe sintetiza, de forma irónica, a dualidade que se vem reflectindo ao longo dos últimos exemplos: “-Você há-de convir - disse a mãe inesperadamente ofendida -, que se trata de uma coisa rara. Você é que é insensível” (§ 27). Apesar de existir um tom predominante em todos os exemplos, podem registar-se diferenças gradativas: as duas primeiras reacções de mulheres sós são relativamente simples ou primárias, a reacção da menina é também primária mas num outro sentido, aproximando-se mais de Pequena Flor; a família da noiva apresenta-nos uma reacção dividida em dois sentidos diferentes, a família de Paulinho traz-nos uma reflexão muito lúcida sobre a própria natureza humana e a última família introduz a noção de caridade. A visão de Pequena Flor torna-se assim mais complexa à medida que as famílias vão sendo apresentadas.

O terceiro momento inicia-se com a pergunta do narrador que repete a expressão utilizada pela mãe, o que marca a sua interferência na narrativa e a comunicação entre personagem, ficção e leitor - “E a própria coisa rara?” (§ 28). Esta pergunta sintetiza admiravelmente a posição de Pequena Flor aos olhos dos ocidentais. Logo de seguida diz-se que a pigmeia tinha um filho no coração, o que sugere a existência de sentimentos num ser resultante de um erro da natureza (“pois numa natureza que errou uma vez já não se pode mais confiar” - § 29). Esta dualidade prepara o momento epifânico que surge quando o explorador, insistindo nos exames metódicos (“Metodicamente o explorador examinou com o olhar a barriguinha do menor ser humano maduro”- § 29) é surpreendido com o riso da mulher:

Foi neste instante que o explorador, pela primeira vez desde que a conheceu, em vez de sentir curiosidade ou exaltação ou vitória ou espírito científico, o explorador sentiu mal-estar.
É que a menor mulher do mundo estava rindo.

Estava rindo, quente, quente. Pequena Flor estava gozando a vida. (§ 29-31)

A partir daqui o narrador passa a dar-nos predominantemente a perspectiva de Pequena Flor, fazendo contrastar a sua forma de ver o mundo através do corpo e dos sentidos com o tipo de conhecimento do explorador e das famílias apresentado nos dois momentos anteriores. A felicidade da pequena mulher, cujo correlativo objectivo é o riso, deve-se, em primeiro lugar, ao facto de não ter sido comida e em segundo lugar ao facto de nela própria alguma coisa ter mudado - “dentro de sua pequenez, grande escuridão pusera-se em movimento. É que a própria coisa rara sentia o peito morno do que se pode chamar de Amor” (§ 32 e 33).

A simbologia do negro e da negritude “relaciona-se com um estado primitivo do homem, em que predominariam a selvajaria mas também a dedicação; a impulsividade assassina mas também a bondade; em suma a coexistência de contrários, não equilibrados numa tensão constante, mas manifestados numa sucessão instantânea”^{xxv}. Esta noção de união de opostos é reforçada com a introdução do conceito de Amor. No plano simbólico e no sentido lato, ele é a pulsão fundamental do ser, que actualiza as suas virtualidades, a *libido* que impele toda a existência a realizar-se na acção. Esta passagem, produzida através do contacto com o outro, pode levar a assimilar forças diferentes. Aqui o amor que esteve ausente em todas as atitudes das famílias em relação à pigmeia, mas que já fora abordado pela mãe do menino, é de forma indirecta o que leva o francês a sentir-se “constrangido”, “atrapalhado” (§ 31) e de tal modo perturbado que por momentos se libertou da sua função de cientista, corando e pestanejando perante a pigmeia que deste modo o “liberta” ainda que temporariamente da capa civilizacional. Por outro lado, ao partir da mulher likouala o amor, força que assegura a coesão interna do cosmos e a continuidade das espécies, situa-a num plano superior ao do explorador e de tudo o que ele representa. Outro dos aspectos interessantes do

simbolismo do Amor é o facto de ele ser frequentemente representado por uma criança ou um adolescente o que alude à sua eterna juventude mas também a alguma irresponsabilidade.

O amor de Pequena Flor, que é também para ela uma revelação, baseia-se no sensível e no material e representa, num certo sentido, a redução do explorador a um objecto:

Ela amava aquele explorador amarelo. Se soubesse falar e dissesse que o amava, ele inflaria de vaidade. Vaidade que diminuiria quando ela acrescentasse que também amava muito o anel do explorador e que amava muito a bota do explorador. E quando este desinchasse desapontado, Pequena Flor não compreenderia porquê. Pois, nem de longe, seu amor pelo explorador - pode-se mesmo dizer seu 'profundo amor', porque, não tendo outros recursos, ela estava reduzida à profundeza - , pois nem de longe seu profundo amor pelo explorador ficaria desvalorizado pelo facto de ela também amar sua bota. (§ 33)

A profundidade do amor da pigmeia baseia-se no primitivismo da sua natureza e aponta para a descida às raízes do ser. No entanto, o mesmo vocábulo pode também ter a conotação oposta, isto é, de uma complexidade que é evocada ainda no mesmo parágrafo através da explicação de um narrador que se coloca ao lado da mulher pigmeia:

Há um velho equívoco sobre a palavra amor, e, se muitos filhos nascem desse equívoco, tantos outros perderam o único instante de nascer apenas por causa de uma susceptibilidade que exige que seja de mim, de mim!, que se goste e não de meu dinheiro. Mas na humidade da floresta não há desses refinamentos cruéis, e amor é não ser comido, amor é achar bonita uma bota, amor é gostar da cor rara de um homem que não é negro, amor é rir de amor a um anel que brilha. Pequena Flor piscava de amor, e riu quente, pequena, grávida, quente. (§ 33)

Este excerto é também um excelente exemplo do conflito, desenhado ao longo de todo o texto, entre a lógica da natureza e a lógica da civilização - é a proximidade da selva, o santuário do natural, e o parentesco com os animais que tornam Pequena Flor um ser não contaminado pelos refinamentos do Ocidente. A gravidez da mulher pigmeia, resultante da ligação com o seu concubino, nada tem a ver com a sua atracção pelo explorador para quem pisca de amor e ri "quente". Mais uma vez os vocábulos

escolhidos associam os sentimentos da mulher ao mundo natural em que vive. Pequena Flor vive através do corpo, o mesmo corpo pequeno, escuro e prenhe que tão exótico pareceu aos olhos dos habitantes da cidade.

A este sorriso que o explorador já anteriormente “não conseguiu classificar” (§ 31), tentou ele responder com um outro que lhe trouxe perturbação segundo o ponto de vista de Pequena Flor que domina todo o parágrafo trinta e quatro - “e então perturbou-se como só o homem de tamanho grande se perturba (...) Tornou-se de uma cor linda, a sua, de um rosa-esverdeado, como a de um limão de madrugada. Ele devia ser azedo” (§ 34). A percepção que a pigmeia tem do seu amor traduz-se também aqui por comparações com a natureza mas sobretudo transforma o explorador em objecto.

O ajeitar do capacete, em termos genéricos símbolo de invulnerabilidade e poder e aqui marca de protecção e da função do francês, determina uma tentativa de recuperar a severidade e a disciplina de trabalho, isto é, a compostura, a função e o papel de superioridade civilizada que por momentos o sorriso daquela mulher o fizera perder. Há agora uma certa inversão de papéis: Pequena Flor passa a ser sujeito e não apenas objecto, o lado intelectual deixa de controlar o físico, o masculino deixa de controlar o feminino, a natureza “domina” a civilização ou seja o amor e as atitudes de uma mulher pigmeia incivilizada perturbam e desorganizam um explorador europeu experiente, “homem do mundo”, culto, inteligente e superior. Esta inversão de categorias representa uma rotura nas concepções habituais e revela o explorador como um “Outro” até aqui desconhecido.

Os parágrafos trinta e quatro a trinta e sete correspondem a uma espécie de conversa, contada pelo narrador, através dos gestos, sentimentos, sinais e poucas palavras de Pequena Flor e de Marcel Pretre. No parágrafo trinta e seis, por exemplo, a pigmeia responde apenas com um sim e com o escurecer dos olhos e o explorador

pestaneja várias vezes. Os olhos são quase universalmente considerados símbolos da percepção intelectual quer pelo lado físico, que recebe a luz, quer pelo lado espiritual que reflecte o interior e o coração. Aqui a conotação física do vocábulo “possuir” entrelaça-se com a insubstancialidade denotada pelo diálogo entre os olhos colocando por momentos o explorador ao nível da pigmeia e fundindo, por via do seu afecto, mundo natural e mundo civilizado num impulso único - o da integração numa unidade primordial. Por outro lado, a frase “é bom possuir” revela sem os rodeios citadinos a verdade absoluta da essência do egoísmo humano - o elemento chave do amor e de muitas das reacções humanas é o desejo de possuir. Deste ponto de vista o amor pode ser visto como um conflito pois a posse aniquila a subjectividade. Os momentos difíceis do explorador consigo mesmo revelam a sua subjectividade ameaçada, um conflito entre impulsos contraditórios ou o incómodo perante o vislumbrar da sua própria origem suprimida pela civilização, que ele tenta iludir ocupando-se em tomar notas.

A última frase do parágrafo trinta e sete - “Quem não tomou notas é que teve de se arranjar como pode”, constitui um vestígio das habituais intervenções do narrador clariceano. O último parágrafo pode ser lido do mesmo modo, ou seja como uma observação dirigida por alguém à narradora, por ocasião da leitura da notícia de jornal que podemos confirmar biograficamente. Por outro lado esta declaração enquadra-se no campo do conteúdo, muito menos do que no da estrutura, na sequência de reacções apresentadas atrás sobre a fotografia da mulher. A última frase dita pela velha - “Deus sabe o que faz” é, em certa medida, o culminar da referida inversão de perspectivas que se iniciou com a epifania, mas por outro lado o parágrafo em que se integra, pela sua localização, no final do texto reestabelece a distância desse mesmo mundo, voltando-se ao ponto de vista do europeu que observa um objecto exótico. Ou por outras palavras, embora o texto afirme a vitória do conhecimento mais profundo, irracional e instintivo

ele paradoxalmente reforça, sendo construído como é, o dualismo matéria-espírito e todos os outros já referidos. No fundo o conto funciona contra si mesmo: apresenta-nos os valores da ciência social masculina e as noções convencionais de amor e vida familiar para fazer tudo isso sucumbir perante o essencialismo dominante do final. Encontramos neste conto um exemplo claro do conceito de autonomia relativa. Como habitualmente Lispector constrói e desconstrói a própria linguagem e utiliza a epifania, entre outras técnicas, para melhor conseguir tais objectivos.

A ironia é-nos dada através do paradoxo, tal como foi referido no conto “Os Obedientes”, mas sobretudo através dos conflitos de factos - o constrangimento do explorador perante o afecto da mulher e tudo o que isso representa, e de estilos - as apreciações dos habitantes da cidade e a última fala da velha sobre a pigmeia.

Como pudemos ver ao longo desta análise, a epifania tem um papel fundamental na articulação do texto com as vertentes dissonantes, conflituosas e ambíguas que através dele se desenvolvem. É através da descoberta feita nesse momento que muitos valores se invertem e contra-invertem numa dialéctica que levanta a questão essencial que dá sentido ao conto: quem sou eu e quem é o outro ou por onde passa a natureza humana? Como revelação ela tem um efeito duplo: o riso da mulher constitui uma epifania negativa para o explorador, o sentimento de amor constitui uma epifania positiva para a mulher. Num caso e noutro ela é intraconcatinada. Neste caso, o efeito de recalcitrância continua a ser agravado a partir da epifania, que se situa não no final mas no meio da sequência narrativa.

A questão da imagem que temos do Outro é posta de formas diferentes nos três contos analisados. Em “Moments of Being” parte-se de uma imagem equívoca que acaba por ser rectificadora e aceite, em “The Black Cap” de novo a falta de correspondência entre a imagem idealizada (positiva) e a imagem real

(circunstancialmente negativa) conduz a uma regressão em relação ao outro, em “A Menor Mulher do Mundo” a imagem idealizada é negativa mas vem a ser questionada pela afirmação da essencialidade do outro que apenas se revela tal como é. V. Woolf joga mais com a imaginação da personagem e a intelectualização dos dados narrativos, K. Mansfield aposta na utilização do pormenor material para desvelar a mente humana e C. Lispector envolve e questiona o leitor, reflectindo no texto as reacções dele, inquietando-o e revelando-o a si próprio através da imagem de uma mulher negra de quarenta e cinco centímetros de altura.

Virginia Woolf - “The Lady in the Looking-Glass: a Reflection”

Em Setembro de 1927 Virginia Woolf escrevia no diário:

How many little stories come into my head! For instance: Ethel Sands not looking at her letters. What this implies. One might write a book of short significant separate scenes. She did not open her letters.^{xxvi}

Esta frase ou melhor “Isabella did not open her letters” manteve-se na primeira versão manuscrita do conto, datada de 28 de Maio de 1929, segundo a informação de Susan Dick nas notas da edição referida no início deste capítulo. O conto foi escrito na altura em que a autora se preparava para dar início ao romance The Waves e suscitou-lhe as reflexões que se seguem:

Now about this book, The Moths. How am I to begin it? And what is it to be? I feel no great impulse; no fever; only a great pressure of difficulty. Why write it then? Why write at all? Every morning I write a little sketch, to amuse myself. I am not saying, I might say, that these sketches have any relevance. I am not trying to tell a story. Yet perhaps it might be done in that way. A mind thinking. They might be islands of light - islands in the stream that I am trying to convey: life itself going on.^{xxvii}

Seria editado em Harper’s Magazine em Dezembro de 1929, em Harper’s Bazaar em Janeiro de 1930 e reeditado em A Haunted House. A figura de Isabella Tyson combina os factos e a fantasia, tal como acontecera com Clara Pater. “Ethel Sands tinha cinquenta e seis anos em 1929; Isabella é “a woman (...) of fifty five or sixty”. Ethel Sands tal como Isabella era solteira, rica e trouxera de várias partes do mundo o mobiliário de sua casa. Tal como Isabella conhecia muita gente e tinha muitas amizades”^{xxviii}.

O título começa por nos dar uma indicação sobre o tom do conto ao descrevê-lo como “reflection”. Este termo aponta por um lado para as imagens que a narradora vê no espelho e por outro para as associações de ideias da mesma que tenta, tal como aconteceu em “Moments of Being”, imaginar a história de Isabella Tyson, a dona da casa. Aqui, no entanto, a narradora é homodiegética e autodiegética embora se refira frequentemente a si própria através do pronome impessoal “one”.

O primeiro parágrafo define a situação de partida localizando-a no espaço - o espaço é o pano de fundo deste conto e o presente narrativo a que a narradora regressa depois das digressões - e apresentando os dois elementos *pivot* nele situados: o espelho e alguém, que por acaso é a narradora, que observa os reflexos deste objecto e o interior da casa relacionando-os com a sua proprietária. Esta narradora, que está sentada, sozinha, no sofá da sala, procura distanciar-se do leitor e sublinhar o seu anonimato, sugerindo que fala como qualquer pessoa vulgar e não como um eu narrador claramente assumido ou como autora o que transfere a atenção daquele para o objecto dos seus pensamentos, Isabella Tyson:

One could not help looking, that summer afternoon, in the long glass that hung outside in the hall. Chance had so arranged it. From the depths of the sofa in the drawing-room one could see reflected in the Italian glass not only the marble-topped table opposite, but a stretch of the garden beyond. (§ 1)

A preocupação com o anonimato revela-se também no diário onde Woolf utiliza frequentemente “one” em vez de “I”:

The dream is too often about myself. To correct this, & to forget one’s own sharp absurd little personality, reputation & the rest of it, one should read; see outsiders; think more; write more logically; above all be full of work; & practise anonymity.^{xxix}

O monólogo interior, geralmente utilizado para dar ao leitor um conhecimento mais profundo sobre o sujeito enunciador, é aqui usado com um objectivo diferente e expresso através do pronome indefinido e não do pronome em primeira pessoa.

O primeiro período deste mesmo parágrafo dá-nos o “mote”, que se repetirá de novo no último período do texto e que será o ponto de partida para todas as reflexões da narradora -“people should not leave looking-glasses hanging in their rooms”. Esta atitude é tão perigosa como deixar um livro de cheques aberto ou cartas a confessar um crime terrível. O espelho é assim apresentado desde o início como um elemento reflector da verdade e uma fonte de revelação de segredos escondidos, o que coincide com um dos seus significados simbólicos.

Os parágrafos seguintes estabelecem um contraste entre o movimento da sala e a fixidez reflectida pelo espelho do hall. Na sala, as sombras, as luzes e os movimentos do vento levam a narradora a imaginar a existência de criaturas nocturnas, cheias de cor e movimento que agem como se ninguém estivesse a contemplá-las:

The room that afternoon was full of such shy creatures, lights and shadows, curtains blowing, petals falling - things that never happen, so it seems, if someone is looking. (...) They came pirouetting across the floor, stepping delicately (...). And there were obscure flushes and darkenings too (...) and the room had its passions and rages and envies and sorrows coming over it and clouding it, like a human being. Nothing stayed the same for two seconds together. (§ 2)

No corredor os objectos são caracterizados com expressões como “accurately”, “fixedly”, “ceased to breathe” e “lay still”. A oposição é apresentada com clareza:

It was a strange contrast - all changing here, all stillness there. (...) There was a perpetual sighing and ceasing sound, the voice of the transient and the perishing, it seemed, coming and going like human breath, while in the looking-glass things had ceased to breathe and lay still in the trance of immortality. (§ 3)

Seguidamente a narradora procura descrever o estado de espírito de Isabella, partindo da imagem da sua saída para o jardim dada pelo espelho. Compara-a em primeiro lugar a um convólculo, visto que sugere o “fantástico” e o “trémulo” mas acaba por considerar que esta comparação mostra o pouco conhecimento que tem daquela e se manifesta cruel pois surge entre o olhar e a verdade. Estes elementos retomam a oposição inicial entre aquilo que o olhar da narradora abrange e a verdade

que o espelho reflecte e virá a revelar, antecipando a existência de uma verdade insuspeitada: “Yet it was strange that after knowing her all these years one could not say what the truth about Isabella was” (§ 4).

Os factos também são insuficientes para conhecer a verdadeira Isabella ou para revelar a verdade sobre ela tal como V. Woolf defendeu nos seus artigos de crítica literária^{xxx}; no entanto eles são apresentados: “As for facts, it was a fact that she was a spinster; that she was rich; that she had bought this house (...) For it was another fact - if facts were what one wanted - that Isabella had known many people” (§ 4). O mobiliário da sala, que por vezes parece saber mais sobre a dona da casa do que a narradora, reflecte também a obsessão do pensamento sobre esta: “Under the stress of thinking about Isabella, her room became more shadowy and symbolic; the corners seemed darker, the legs of chairs and tables more spindly and hieroglyphic” (§ 4).

O parágrafo seguinte introduz, sempre através do enquadramento do espelho, uma figura negra que interrompe as reflexões da narradora e altera e desfoca a imagem reflectida introduzindo novos elementos em cena - as cartas, que se irão reorganizar lentamente até constituírem outra imagem com um novo sentido:

And then it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking- glass conferred. They lay there invested with a new reality and significance and with a greater heaviness, too, as if it would have needed a chisel to dislodge them from the table. (§ 6)

As cartas já tinham sido referidas no parágrafo anterior como elemento central do mundo imaginário que a narradora procura criar para Isabella:

In each of these cabinets were many little drawers, and each almost certainly held letters (...) and thus if one had the audacity to open a drawer and read her letters, one would find the traces of many agitations, of appointments to meet (...) long letters of intimacy and affection, violent letters of jealousy and reproach, terrible final words of parting (...) judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear. (§ 4)

Elas representam riqueza intelectual e emocional, relações e conhecimentos, paixão e experiência e contribuem para criar uma expectativa positiva sobre a verdadeira Isabella. O parágrafo seis chama de novo a atenção para a existência de uma verdade que as cartas podem revelar e que Isabella pretende esconder. Esta ideia servirá de desafio à narradora: uma vez que não pode ler as cartas ela tentará descobrir a verdade com a imaginação - “If she concealed so much and knew so much one must prize her open with the first tool that came to hand - the imagination. One must fix one’s mind upon her at that very moment.” (§ 7). No entanto, ela continuará a misturar os factos com a fantasia como se pode ver no caso dos sapatos:

One must put oneself in her shoes. If one took the phrase literally, it was easy to see the shoes in which she stood, down in the lower garden, at this moment. They were very narrow and long and fashionable - they were made of the softest and most flexible leather. (§ 7)

No momento em que a luz do sol lhe ilumina os olhos um véu de nuvens cobre o sol tornando obscura a expressão que eles traem - “was it mocking or tender, brilliant or dull? One could only see the indeterminate outline of her rather faded, fine face looking at the sky” (§ 7). E a narradora continua a imaginar os pensamentos de Isabella e as suas conversas procurando captar o seu eu mais profundo e servindo-se dos ecos do próprio discurso, que não sabemos se é ou não verbalizado, para gerar novas associações de ideias: “At the mention of those words it became obvious, surely, that she must be happy” (§ 7). As nuvens, referidas por duas vezes neste parágrafo, e mais duas nos seguintes apontam para uma natureza confusa e mal definida, servindo de instrumento da epifania que se aproxima.

O parágrafo oito dá-nos, sempre através da imaginação da narradora, mais elementos sobre o espírito (designado por “being”) de Isabella. Continua a associar-se constantemente os factos e a visão - “Here with a quick movement of her scissors she

snipped the spray of traveller's joy and it fell to the ground. As it fell, surely some light came in too, surely one could penetrate a little farther into her being", e a luz começa a ser utilizada como elemento de revelação. Ela relaciona-se com a obscuridade das nuvens, simbolizando os valores complementares ou alternantes duma evolução e associa-se ao conhecimento e à verdade mencionada desde o início do texto. Isabella é caracterizada positivamente em termos imaginários como uma pessoa sensível, grata à vida, ponderada:

Her mind was then filled with tenderness and regret... To cut an overgrown branch saddened her because it had once lived, and life was dear to her. Yes, and at the same time the fall of the branch would suggest to her how she must die herself and all the futility and evanescence of things. And then again quickly catching this thought up, with her instant good sense, she thought life had treated her well; even if fall she must, it was to lie on the earth and moulder sweetly into the roots of violets. (...) Without making any thought precise - for she was one of those reticent people whose minds hold their thoughts enmeshed in clouds of silence - she was filled with thoughts. (§ 8)

Estas reflexões, muito típicas de V. Woolf, trazem a Isabella, na imaginação da narradora, uma inegável densidade psicológica que será radicalmente destruída depois da revelação do espelho. A segunda parte do parágrafo, na qual se compara o espírito de Isabella ao quarto, que por sua vez tinha sido comparado no segundo parágrafo a um ser humano, transmite-nos um movimento oscilatório (que iria desenvolver de forma exímia em The Waves) entre os avanços e recuos da luz, a abertura à verdade e a ocultação:

Her mind was like her room, in which lights advanced and retreated, came pirouetting and stepping delicately, spread their tales, pecked their way; and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets. (§ 8)

O correr da imaginação da narradora ("one must imagine" - § 8) é interrompido pelo aparecimento da imagem de Isabella no espelho, tal como acontecera com todas as outras alterações de cenário. A aproximação da dona da casa é sempre enquadrada pelo espelho e orientada do ponto de vista da narradora, sentada no sofá da sala.

Trata-se aqui da exploração introspectiva da forma como o espírito tranforma os factos exteriores em conhecimentos subjectivos e da análise do valor deste tipo de julgamento. O processo, tão ao gosto de V. Woolf, pode ser ilustrado por este excerto:

And all the time she became larger and larger in the looking-glass, more and more completely the person into whose mind one had been trying to penetrate. One verified her by degrees - fitted the qualities one had discovered into this visible body. There were her grey-green dress and her long shoes, her basket, and something sparkling at her throat. (§ 9)

A imagem do espelho, que é o ponto de partida fulcral da observação da narradora, integra Isabella como se se tratasse de mais um elemento material. Nesse momento a dona da casa pára e o espelho começa a lançar sobre ela uma luz que parece fixá-la:

At once the looking-glass began to pour over her a light that seemed to fix her; that seemed like some acid to bite off the unessential and superficial and to leave only the truth. It was an enthralling spectacle. Everything dropped from her - clouds, dress, basket, diamond - all that one had called the creeper and convolvulus (...) Here was the woman herself. She stood naked in that pitiless light. And there was nothing. Isabella was perfectly empty. She had no thoughts. She had no friends. She cared for nobody. (§ 9)

A luz surge de novo, agora associada ao espelho, como elemento determinante na revelação. De acordo com J. Chevalier, na iconografia islâmica como na iconografia cristã toda a epifania ou aparição duma figura ou dum sinal sagrado é rodeada por uma auréola de luz pura, astral, na qual se reconhece a presença do Além. Aqui não existem conotações religiosas mas a luz possui tamanha intensidade e o espelho tal força que Isabella se transforma numa mulher nua, sem nuvens, sem o brilho do diamante sobre o pescoço, vazia, envelhecida e enrugada: “old and angular, veined and lined, with (...) her wrinkled neck” (§ 9). A última frase remete de novo para o espelho que delimitou o espaço narrativo ao criar uma moldura que define o campo de observação da narradora e a própria dinâmica da narrativa. Ele é o elemento que organiza o fluxo de experiência, impondo alguma ordem e fixando uma realidade em constante mudança.

A epifania, negativa, que constitui uma revelação para o leitor e para a narradora, inverte alguns dos sentidos do texto ao dar de Isabella uma imagem que se opõe à do parágrafo oito, acentuando a oposição entre realidade e aparência. No entanto, os seus efeitos na mente da personagem-narradora, porventura desiludida com a frustração das suas expectativas imaginárias, não são explorados como acontecia nos contos anteriores. V. Woolf utiliza a técnica da epifania não tanto como um elemento polarizador das forças conflituosas do conto mas sim como uma forma de mostrar a sensibilidade sensorial que é necessária para captar as mais pequenas *nuances* do ambiente e dos sentimentos ou seja para explorar a visão imaginária de um narrador-escritor que parte de realidades sensíveis para atingir, com sucesso ou sem ele, o interior de uma determinada personagem. É também o que acontece em “An Unwritten Novel”. No conto que estamos a analisar a dissonância é criada pelo frustrar das especulações da narradora em relação à realidade (ainda que esta seja transmitida através de um acto inverosímil) e pela oposição entre o movimento dos objectos e a fixidez do espelho. Mas, mais importante do que isso, a visão do vazio de Isabella mostra a ausência de sentido de toda a especulação da narradora, a desmistificação de uma experiência, o erro da escolha narrativa, o facto de que, apesar de se querer contar uma história, não há história para contar. V. Woolf cria deste modo, através da estrutura formal escolhida e da evolução do tema dentro dessa estrutura, um conto que se nega a si próprio, um conto em que a tentativa de criar uma conclusão através da repetição da frase inicial - desresponsabilizadora da participação humana - colide com a visão final de negação e vazio. Encontramos assim a simultânea utilização e rejeição da narrativa convencional sendo a epifania usada como uma das técnicas que possibilita a realização desse objectivo.

O paralelo do conto com a pintura impressionista é inegável; os elementos espaciais são fundamentais, todas as acções ou movimentos da personagem são enquadrados pela moldura do espelho, o espaço e o posicionamento dos objectos nele é delimitado como se de uma imagem se tratasse e as cores, sombras e luzes são valorizadas e acentuadas na tentativa de criar volume psicológico. Por outro lado, as formas e os contornos são esbatidos e existe um distanciamento dos valores impostos pela vida diária, o que nos traz visões pouco familiares, mais próximas da sensação como se pode ver no parágrafo dois, já citado. A luz é aqui, tal como na pintura impressionista, um elemento importante pois é através dela e do modo com a reflectem ou absorvem que os objectos são apresentados.

Nos ensaios que escreveu sobre estética Roger Fry^{xxx} chama a atenção para a diferença entre uma cena de rua apreendida directamente pelo indivíduo e a mesma cena observada num espelho. Esta visão coloca-nos como espectadores que não seleccionam o que vêm mas que vêm a cena como uma totalidade, transformando aquilo que pertence à vida actual numa cena imaginária. A função de qualquer moldura é isolar uma imagem do espaço que a rodeia. A moldura do espelho transforma a sua superfície numa obra de arte rudimentar, uma vez que ajuda o espectador a atingir a visão artística. Neste conto os efeitos do enquadramento do espelho são acentuados, por exemplo no caso das cartas e de Isabella, mas os efeitos desse enquadramento não têm a ver com a resposta estética do observador. As cartas, depois de enquadradas na moldura são “invested with a new reality and significance and with a greater heaviness too” (§ 6), realidade essa que está associada à crueza da verdade eterna que, segundo a observadora da cena, aquelas podem revelar. O enquadramento de Isabella traz a destruição da personagem. Se considerarmos o efeito organizador da moldura do espelho como um símbolo do poder de composição da arte (“There they lay on the marble-topped table,

all dripping with light and colour at first and crude and unabsorbed. And then it was strange to see how they were drawn in and arranged and composed and made part of the picture and granted that stillness and immortality which the looking-glass conferred” - §

6) podemos concluir que a relação entre esta e a vida ou a realidade externa é apresentada como algo de complexo e até conflituoso onde a arte pode revelar as realidades mais profundas e cruas da existência.

Katherine Mansfield - “Taking the Veil”

Este conto foi publicado em 22 de Fevereiro de 1922 no periódico Sketch e terá sido escrito por sugestão do editor que tinha pedido a Katherine algo para incluir na série intitulada “Tales with a Sting”. No dia 22 de Janeiro K. Mansfield escreve no diário:

Wrote and finished *Taking the Veil*. It took me about 3 hours to write finally. But I had been thinking over the *décor* and so on for weeks - nay, months, I believe. I can't say how thankful I am to have been born in N. Z., to know Wellington as I do, and to have it to range about in. Writing about the convent seemed so natural. I suppose I have not been in the grounds more than twice. But it is one of the places that remains as vivid as ever.^{xxxii}

O conto explora a tendência para o devaneio^{xxxiii} e para a dramatização de uma jovem de dezoito anos a partir da sua relação com o namorado. A acção desenrola-se a três níveis e não é localizada no espaço e no tempo: o presente e o passado, situados num tempo objectivo, e o futuro situado num tempo subjectivo imaginado por Edna. A articulação entre estes e os pontos de vista de Edna e do narrador constitui um dos aspectos mais interessantes do conto. O texto inicia-se no presente *in media res* com a descrição de uma bela manhã de Primavera, cheia de luz, sons e movimento, apresentada por Edna em discurso indirecto livre. Esta felicidade natural contrasta com os sentimentos que Edna deseja assumir ou seja com o que ela decide sentir. A falta de

correspondência entre o seu estado de espírito e as imagens concretas, chama, logo de início, a atenção para a imaturidade e tendência para a dramatização de situações da personagem:

It seemed impossible that anyone should be unhappy on such a beautiful morning. Nobody was, decided Edna, except herself. The windows were flung wide in the houses. From within there came the sound of pianos, little hands chased after each other and ran away from each other, practising scales. The trees fluttered in the sunny gardens, all bright with spring flowers. Street boys whistled, a little dog barked; people passed by, walking so lightly, so swiftly (...). (§ 1)

O segundo parágrafo, na voz do narrador extradiegético, reforça de forma irónica a incoerência entre a imagem de juventude de Edna - “It is not easy to look tragic at eighteen, when you are extremely pretty, with the cheeks and lips and shining eyes of perfect health. Above all, when you are wearing a French blue frock and your new spring hat trimmed with cornflowers.”- e a sua pretendida infelicidade simbolizada pela capa preta do livro, pormenor que o narrador esclarece ser sombrio apenas por acidente: “True, she carried under her arm a book bound in horrid black leather. Perhaps the book provided a gloomy note, but only by accident”. O final do parágrafo dá-nos a informação inicial mais importante em termos de acção: Edna fora à Biblioteca para ter oportunidade de sair de casa e pensar no que tinha acontecido e no que deveria fazer.

O parágrafo seguinte dá início a uma analepse que relata, em discurso indirecto livre, o que se passara na noite anterior quando a protagonista e o namorado assistiam à representação de uma peça de teatro: Edna tinha-se apaixonado por um actor. Esta sensação, vivida como algo de angustiante e pouco agradável e a forma como surgiu, será descrita pela protagonista em discurso indirecto livre. A esta descrição emocional por parte de Edna mistura-se claramente a voz irónica do narrador com observações sobre o choro da audiência e o ruído daqueles que assoam ruidosamente o nariz:

Then the hero had gone blind. Terrible moment! Edna had cried so much she had to borrow Jimmy’s folded, smooth-feeling handkerchief as well. Not that

crying mattered. Whole rows were in tears. Even the men blew their noses with a loud trumpeting noise and (...) Then there had been that ghastly scene with the hero alone on the stage in a deserted room at twilight, with a band playing outside and the sound of cheering coming from the street. He had tried - ah! How painfully, how pitifully! - to grope his way to the window. He had succeeded at last. There he stood holding the curtain while one beam of light, just one beam, shone full on his raised sightless face, and the band faded away into the distance... (§ 5)

Este distanciamento do narrador em relação ao que é relatado contribui para, em certa medida, pôr a ridículo os sentimentos de Edna corroborando a sugestão inicial de imaturidade e instabilidade emocional da personagem. O momento final, que podemos considerar uma epifania, em que a luz bate no rosto do herói da peça, é aquele em que Edna compreende que a sua vida mudou. O gesto de fechar a caixa de chocolates reflecte o terminar de uma fase da sua existência.

Em seguida voltamos à voz do narrador que descreve, recuando até à infância, a relação dos dois namorados. O parágrafo oito traz-nos de novo para o presente e para o ponto de vista de Edna que em discurso indirecto livre reflecte sobre as consequências do seu novo amor e sobre o futuro:

No, it was no use deceiving herself; he would never get over it! His life was wrecked, was ruined; that was inevitable. But he was young... Time, people always said, Time might make a little, just a little difference. In forty years when he was an old man, he might be able to think of her calmly - perhaps. But she, - what did the future hold for her? (§ 8)

A chegada ao topo da vereda e o acto de se sentar debaixo de uma árvore contemplando os canteiros do Convento e ouvindo os cânticos das freiras evocam a busca da tranquilidade espiritual. A tendência da protagonista para a dramatização, de que a peça de teatro é o primeiro indício, é de novo acentuada - “Her love was too intense for that. It had to be endured, silently; it had to torment her. It was, she supposed, simply that kind of love” (§ 10) - e é a partir daqui que se inicia a ficção sobre o futuro delineada na sua imaginação. Esta começa significativamente com uma pequena conversa com Jimmy, sendo de novo interrompida pelo relato da acção no

presente, que se tornará, a partir de agora, quase um interlúdio entre as cenas imaginárias do futuro.

A noção simbolista de que os estados de espírito são transmitidos com mais eficácia através de imagens concretas está mais uma vez patente na queda da flor branca no colo de Edna. Esta imagem corresponde ou é o correlativo objectivo da decisão da protagonista de cortar com a beleza e os prazeres da vida entrando para o convento. A queda da flor juntamente com o grito da freira marcam a segunda revelação de Edna:

At that moment the future was revealed. Edna saw it all. She was astonished; it took her breath away at first. But, after all, what could be more natural? She would go into a convent... Her father and mother do everything to dissuade her, in vain. As for Jimmy, his state of mind hardly bears thinking about. Why can't they understand? (§ 14)

O quinto período do parágrafo catorze, construído em discurso indirecto livre com os verbos no Indicativo, apresenta o processo como real e localiza a situação no momento actual, retomando a narração fantasiosa sob o ponto de vista de Edna. O gesto de enviar uma caixa de rosas, símbolo do amor puro, ao actor, revela-nos o imaginário romântico da personagem. Depois de uma pequena interrupção do narrador, no início do parágrafo quinze, em que se regressa ao nível narrativo presente embora usando verbos no Passado (“Edna sat very still under the trees; she clasped the black book in her fingers as though it were her missal”) retoma-se o devaneio de Edna com a escolha do seu nome de freira, com a descrição de tudo o que a entrada para o convento implicaria e com a descrição, mais uma vez de inspiração romântica ironizada, da santidade da nova freira:

And in a blue gown with a white headband Sister Angela goes from the convent to the chapel, from the chapel to the convent with something unearthly in her look, in her sorrowful eyes, and in the gentle smile with which they greet the little children who run to her. A saint! She hears it whispered as she paces the chill, wax-smelling corridors. A saint! And visitors to the chapel are told of the nun whose voice is heard above the other voices, of her youth, her beauty, of her tragic, tragic love. “There is a man in this town whose life is ruined...” (§ 15)

O parágrafo dezasseis retoma o nível narrativo do presente mas é imediatamente relacionado em termos semânticos com o nível do futuro imaginário o que mostra a capacidade de Edna (tal como a de K. Mansfield) de assumir outros papéis a partir de pormenores da realidade: “Sister Angela looked at it and said, “Now it is winter”. A partir daqui é uma voz mais distanciada que relata a morte da freira e a visita dos pais e de Jimmy ao cemitério. Esta descrição passará a ser feita do ponto de vista de Edna a partir do momento em que é referida a sua visualização do cabelo branco de Jimmy:

Two old people leaning on each other come slowly to the grave and kneel down sobbing, ‘Our daughter! Our only daughter!’ Now there comes another. He is all in black; he comes slowly. But when he is there and lifts his black hat, Edna sees to her horror his hair is snow-white. Jimmy! Too late, too late! The tears are running down his face; he is crying *now*. Too late, too late! The wind shakes the leafless trees in the churchyard. He gives one awful bitter cry. (§ 18)

O grito de Jimmy associado à visão do seu cabelo branco provoca uma nova epifania em Edna, marca a percepção de ter cometido um erro, a revelação do absurdo da situação, a conclusão do devaneio da personagem através da fusão do tempo subjectivo e do objectivo e o acordar para uma nova realidade. A queda do livro preto, que no início trouxera uma nota triste à aparência de Edna (§ 2) e durante a fantasia tinha sido apertado como um missal (§ 15), retira aquilo que, mesmo por motivos acidentais, constituía a única nota triste na imagem da protagonista. O resto do parágrafo quinze é a descrição, em discurso indirecto livre, do novo ponto de vista de Edna, do seu sentimento de felicidade e a recuperação dos sonhos planeados em conjunto com Jimmy. Os ecos desta epifania final são explicitados nas últimas linhas do texto: “she realised that now at last for the first time in her life - she had never imagined any feeling like it before - she knew what it was to be in love, but - in - love!”

As epifanias deste conto, positivas e intraconcatinadas, que trazem sempre à personagem feminina um grau de consciência, do ponto de vista imediato, mais aprofundado, são momentos chave na estrutura do texto uma vez que marcam a

imaturidade e inocência do carácter da personagem chamando a atenção para os temas da ilusão, da apreensão distorcida dos dados da realidade ou da dificuldade em compreendê-la, todos eles temas muito caros à autora. Para além de encerrarem, como é comum, uma inversão de sentidos, os três momentos epifânicos pela sua multiplicidade estabelecem um movimento de afirmação e negação da situação anterior. Este movimento é apresentado através de uma das técnicas mais comuns em K. Mansfield - a justaposição, neste caso da fantasia à realidade. É também a partir da justaposição, agora de duas visões, a de Edna e a do narrador, que surge o tom irónico que percorre o conto e se materializa no título. Esta técnica, designada paralaxe narrativa e muito utilizada pela autora, consiste na apresentação da história de mais de um ponto de vista e pode incluir hipóteses diversas. Uma delas é o contrastar de uma perspectiva restrita com a de um narrador extradiegético ou onnipresente. É o que acontece neste caso daí resultando uma ironia que não é produto de acontecimentos, conversas ou pensamentos, mas do modo como estes são vistos através de duas perspectivas diferentes. Logo nos dois primeiros parágrafos o narrador faz contrastar a perspectiva pessoal de Edna com a sua apresentação distanciada e irónica tornando assim mais evidente a inconsistência do carácter da personagem:

Perhaps even Edna did not look quite as unhappy as she felt. It is not easy to look tragic at eighteen, when you are extremely pretty, with the cheeks and lips and shining eyes of perfect health. (...) True, she carried under her arm a book bound in horrid black leather. Perhaps the book provided a gloomy note, but only by accident. (§ 2)

No parágrafo três as vivências de Edna, apresentadas em discurso indirecto livre pelas vozes da personagem e do narrador continuam a ser parodiadas por este em tom irónico: “Quite suddenly, (...) without a moment’s warning - in fact, she had just finished a chocolate almond and passed the box to him again - she had fallen in love with an actor” (§ 3). No parágrafo seis a exclamação final, em discurso indirecto livre,

intensifica o efeito irónico das sequências anteriores: o sentimento de amor assumido de forma extremamente séria e definitiva pela personagem é invalidado pela apresentação já feita ao leitor dos momentos ridículos que a ele conduziram. O parágrafo sete é mais um exemplo do tom jocoso que percorre o texto - a descrição do compromisso entre os dois namorados é levada ao ridículo e contrastada com o tom sério assumido por Edna quando conclui que tudo acabou:

But they had known they were going to marry each other ever since they walked in the Botanical Gardens with their nurses, and sat on the grass with a wine biscuit and a piece of barley-sugar each for their tea. It was so much an accepted thing that Edna had worn a wonderfully good imitation of an engagement ring out of a cracker all the time she was at school. And up till now they had been devoted to each other.
But now it was over. (§ 7 e 8)

No parágrafo dez o narrador assume a perspectiva de Edna evocando uma qualidade que já se provou não existir na personagem e que acaba por funcionar como uma censura - “Edna had far too much common-sense not to realise that would never be”. O mesmo acontece com a frase “Her love was too intense for that”. A descrição do futuro que Edna imagina é irónica porque o seu romantismo idealizado a leva a assumir com muita seriedade soluções desadequadas às circunstâncias reais.

Um dos aspectos mais característicos do estilo de K. Mansfield é a materialização dos fenómenos de luz e som e a revelação da experiência sensorial das personagens. Neste conto as imagens acústicas são muito frequentes, procurando-se através delas revelar estados de espírito e marcar também os momentos de revelação epifânica. O primeiro parágrafo, ao pintar um ambiente de harmonia traz-nos o som dos pianos, o assobio dos rapazes e o ladrar do cão; a peça de teatro, apresentada como uma lamechice sem grande interesse, traz-nos o ruído do assoar dos espectadores e o som de uma banda; a busca de tranquilidade para pensar por parte de Edna traz--nos o som harmónico do canto da freira; a revelação sobre o futuro de Edna é marcada pelo grito

súbito da freira “*Ah-no*” e pelo eco que confirma a resposta anterior de Edna ao namorado; a santidade da Irmã Angela é traduzida na imagem sonora dos sussurros e no som da sua voz que se destaca das outras; a revelação final, despoletada em parte pelo grito imaginário de Jimmy, é antecipada pelo grito do animal que leva a Irmã Angela a sair numa noite de Inverno; finalmente o grito de Jimmy e a pancada surda da queda do livro reflectem o culminar da tensão emocional da fantasia criada por Edna e o choque perante as suas consequências.

A dissonância e as vozes conflituosas encontram-se neste caso, embora pouco acentuadas, entre a experiência real e a experiência imaginada da personagem, a visão de Edna e do narrador, a percepção inicial do amor e a percepção final deste sentimento, a dimensão trágica da história da Irmã Angela e a dimensão vulgar da história do casamento de um par de namorados referida no final.

Clarice Lispector - “Perdoando Deus”

O conto “Perdoando Deus” faz parte do volume Felicidade Clandestina publicado em 1971 e constitui um texto paradigmático de alguns dos aspectos mais interessantes e característicos da obra de C. Lispector. Um deles é a quase inexistência de acção. Esta resume-se ao passeio da protagonista pela Avenida Copacabana, ao pisar de um rato morto e à corrida até ao outro quarteirão onde se encosta a um poste. Estes movimentos servem apenas como pontos de partida ou de apoio para as reflexões de uma narradora autodiegética que em monólogo interior se introspecciona de forma muito aprofundada sobre as suas reacções à visão do rato e sobre as suas relações com a existência e com Deus. O conto desenvolve-se em três momentos distintos: no primeiro, que abrange os parágrafos um e dois, a personagem é apresentada numa situação de

plenitude interior; no segundo, que abrange os parágrafos três, quatro e cinco, a personagem é confrontada com um ser chocante e reage com violência e revolta; no terceiro momento, que vai até ao final, temos a reflexão sobre o conflito provocado e o reconhecimento das próprias incapacidades.

O texto inicia-se em primeira pessoa com a apresentação do estado de espírito da narradora. Esta sente-se satisfeita ao passear pela Avenida, olhando o que a rodeia em liberdade, com interesse mas sem esforço e sem pensar em nada. Este sentimento de descontração e este “estar percebendo as coisas”, que são clarificados pelo desdobramento e repetição da própria linguagem, trazem-lhe uma sensação de plenitude:

Ainda não percebera que na verdade não estava distraída, estava era de uma atenção sem esforço, estava sendo uma coisa muito rara: livre. Via tudo, e à toa. Pouco a pouco é que fui percebendo que estava percebendo as coisas. Minha liberdade então se intensificou um pouco mais, sem deixar de ser liberdade. (...) Mas parece-me que me sentia satisfeita com o que via. (§ 1)^{xxxiv}

Em seguida a narradora procura explicar o sentimento novo que experimenta - o de puro carinho, vocábulo utilizado sete vezes neste parágrafo, e a sensação de ser mãe de Deus e de tudo o que existe - a Terra e o mundo. Começa por registrar a invulgaridade desse sentimento - “Tive então um sentimento de que nunca ouvi falar” (§ 2) e por distingui-lo do sentido de superioridade. No entanto, como é característico do seu estilo, Lispector admite que este sentimento tão puro possa ser um equívoco - “Soube também que se tudo isso “fosse mesmo” o que eu sentia - e não possivelmente um equívoco de sentimento” (§ 2), para logo a seguir reafirmar a consistência e a espontaneidade desse “carinho” - “O sentimento era novo para mim, mas muito certo, e não ocorrera antes apenas porque não tinha podido ser”. Regista, em seguida, a perspectiva tradicional do amor a Deus (“Com amor grave, amor solene, respeito, medo e reverência”) contrastando-a com o seu carinho que é na realidade “o meu amor apenas livre”.

O significado simbólico da figura materna ajuda-nos a entender o estado de espírito da narradora neste primeiro momento: a mãe é receptáculo e matriz da vida, sendo o mar e a terra, ambos referidos no início do texto, também símbolos do seu corpo; ela representa uma força vital universal e centra em si o instinto da existência e o amor mais perfeito. O sentimento de ser mãe do mundo traduz portanto um enorme prazer de existir, uma certa identidade com a realidade exterior, uma visão cósmica e ao mesmo tempo íntima dessa realidade.

O parágrafo seguinte traz-nos uma epifania negativa e intraconcatinada, estruturada, como é comum em *Lispector*, a partir de uma realidade exterior que quebra a realidade interior. A visão de um rato morto, momento existencial que trará uma revelação psicológica profunda, destrói toda a satisfação anterior da narradora e projecta-a para o “terror de viver”, o medo, o pânico em oposição aos sentimentos experimentados até aqui:

E foi quando quase pisei num enorme rato morto. Em menos de um segundo estava eu eriçada pelo terror de viver, em menos de um segundo estilhaçava-me toda em pânico, e controlava como podia o meu mais profundo grito. Quase correndo de medo, cega entre as pessoas, terminei no outro quarteirão encostada a um poste, cerrando violentamente os olhos, que não queriam mais ver. Mas a imagem colava-se às pálpebras: um grande rato ruivo, de cauda enorme, com os pés esmagados, e morto, quieto, ruivo. O meu medo desmesurado de ratos. (§ 3)

Todos os vocábulos aqui utilizados apontam para a enorme violência que esta visão constituiu: “eriçada pelo terror”, “estilhaçava-me em pânico”, “profundo grito”, “cega entre as pessoas”, “cerrando violentamente os olhos”, “esmagados” e “desmesurado”. Esta violência transforma-se em revolta quando a narradora manifesta a sua surpresa perante a atitude de Deus. O rato, como muitos outros animais na obra de C. Lispector, é um símbolo do Ser - “Os animais foram feitos para que os homens soubessem”^{xxxv} - mas neste caso essa correspondência é difícil de aceitar pelo eu em questão - “Toda trémula consegui continuar a viver” (§ 4). Esta frase dá-nos a dimensão

infinitamente trágica de todas as questões que o rato veio levantar. O contraponto deste acidente com o que a narradora sentira minutos adquire sentido pela própria oposição: “Tentei cortar a conexão entre os dois fatos: o que eu sentira minutos antes e o rato. Mas era inútil. Pelo menos a contiguidade ligava-os. Os dois fatos tinham illogicamente um nexos. Espantava-me que um rato tivesse sido o meu contraponto” (§ 4).

O rato é um correlativo objectivo do lado menos belo da existência, mas um lado que está presente e que é feito de sangue como o ser humano: “De que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise de ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admito e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido” (§ 4). O contraste entre o “puro amor inocente” sentido pela narradora e a “grosseria de Deus” fere, insulta e decepciona. A ideia de vingança contra Deus chama a atenção para a vulnerabilidade e solidão do ser humano: “Mas que vingança poderia eu contra um Deus Todo-Poderoso, contra um Deus que até com um rato esmagado podia me esmagar?” (§ 4). E a narradora acaba por deixar de se sentir próxima de Deus como no início: “Em mim é que eu não o via mais”.

O projecto de vingança - contar o que Deus lhe fez - corresponde ao ponto máximo da tensão provocada pela epifania: “Então a vingança dos fracos me ocorreu: ah, é assim? Pois então não guardarei segredo, e vou contar. (...) vou contar o que Ele fez, vou estragar a Sua reputação” (§ 5). No entanto, existe aqui algum distanciamento na admissão de fraqueza que antecipa o parágrafo final (§ 6). Este constitui, no seu todo, uma tentativa de entender o porquê desta atitude de Deus e um reconhecimento da imaturidade e das limitações da própria narradora, contrastando de novo com a liberdade erroneamente assumida no início.

As reticências, normalmente usadas no final da frase, empregam-se para marcar suspensões provocadas por hesitações ou inflexões emocionais e para indicar que o sentido de uma frase deve ser completado pela imaginação do leitor. Aqui elas dão início ao parágrafo e marcam, juntamente com a repetição da construção “Porque” e “É porque”, as várias razões para o facto de Deus ter colocado o rato no caminho da narradora e toda a atitude de dúvida especulativa que o vai percorrer:

...mas quem sabe, foi porque o mundo também é rato, e eu tinha pensado que já estava pronta para o rato também. Porque eu me imaginava mais forte. Porque eu fazia do amor um cálculo matemático errado: pensava que, somando as compreensões, eu amava. Não sabia que, somando as incompreensões é que se ama verdadeiramente. Porque eu, só por ter tido carinho, pensei que amar é fácil. (...) É porque eu não quis o amor solene (...) E é também porque sempre fui de brigar muito. (...) É porque no fundo (...). É porque ainda não sou eu mesma (...). (§ 6)

A reacção negativa ao rato pode dever-se, reconhece a narradora, à sua própria incapacidade de o incluir na realidade da existência e do mundo. O sentimento de amor/carinho referido no início volta aqui a ser analisado, mas agora o eu narrativo afirma a necessidade de incluir a “incompreensão” no amor o que nos recorda alguns dos seus sentidos simbólicos como a união dos opostos, a assimilação dos antagonismos, a actualização das virtualidades do ser. Neste caso a narradora precisa de somar as incompreensões, isto é, o paradoxo e a dissonância, materializados por exemplo no rato, para amar verdadeiramente. O “amor solene”, menos livre e mais formal, tem a vantagem de ritualizar a incompreensão transformando-a em algo que se oferece porque se aceitou voluntariamente mesmo que esteja em contraponto com a própria natureza. A questão da aceitação, levantada aqui, é fundamental para compreender o resto do texto ainda que seja quase sempre abordada nas entrelinhas. A necessidade de brigar situa-se no eixo oposto da capacidade de ceder:

E é também porque sempre fui de brigar muito, meu modo é brigando. É porque sempre tento chegar pelo meu modo. É porque ainda não sei ceder. É porque no

fundo eu quero amar o que eu amaria e não o que é. É porque ainda não sou eu mesma, e então o castigo é amar um mundo que não é ele. (§ 6)

O conflito, muito típico do modernismo, entre uma perfeição que se sonha e uma realidade que não está à altura desse sonho, leva a narradora a deslocar o problema para a sua própria natureza e dinâmica psicológica questionando-se sobre a forma de encarar aquela. O mostrar do rato pode dever-se também a uma sensibilidade excessiva - “É porque eu me ofendo à toa” (§ 6), ou à teimosia que precisa de ser quebrada - “É porque talvez eu precise que me digam com brutalidade pois sou muito teimosa” (§ 6), ou ao defeito de ser possessivo - “É porque sou muito possessiva e então me foi perguntado com alguma ironia se eu também queria o rato para mim” (§ 6). Neste caso evoca-se o sentimento misto do início, que não era de “*tour de propriétaire*” mas de ser mãe do mundo e sugere-se que Deus estará a perguntar ironicamente se o rato também está incluído nesse mundo. E a resposta vem imediatamente a seguir: “É porque só poderei ser mãe das coisas quando puder pegar um rato na mão”. Esta resposta encerra a dualidade fulcral do texto: existir, estar em uníssono com o universo, viver e amar a vida comportam “incompreensões” tão amargas como a náusea de pegar num rato morto e esmagado. A frase seguinte introduz também um dilema muito comum nos textos da escritora que será retomado no final do texto - “Sei que nunca poderei pegar num rato sem morrer de minha pior morte”, isto é, existe um conflito dramático entre a consciência lúcida que leva à perdição e à queda e uma inconsciência tranquilizadora mas também redutora e anulante. Esta mesma questão já foi levantada em “Os Obedientes”.

O *magnificat* e o formalismo são formas de distanciamento da realidade, da essência das coisas. O mundo com o qual a narradora se sente íntima não é o mundo na sua essência e na sua crueza mas o mundo que extraiu de si à imagem dos seus próprios

pontos de vista e desejos. Mas o rato também faz parte desse mundo e tem tanto valor existencial como a própria narradora, ambos são vistos de uma perspectiva superior por outrém e essa distância torna-os pequenos e iguais.

Inicia-se aqui uma nova série de repetições que põem diversas hipóteses sobre a forma do eu narrativo superar a presença do rato e de tudo o que ele significa:

Talvez eu tenha que aceitar antes de mais nada esta minha natureza que quer a morte de um rato. Talvez eu me ache delicada demais apenas porque não cometi os meus crimes. (...) Talvez eu não possa olhar o rato enquanto não olhar sem lividez esta minha alma que é apenas contida. (§ 6)

A natureza humana é agora posta em questão: ela também é capaz de desejar a morte de um rato (tal como é capaz de matar a barata de A Paixão segundo G. H.), ela julga-se delicada demais e “de amor inocente” mas apenas conteve os crimes que não cometeu (recordemos a frase “Faltava-lhes o peso de um erro grave” no conto “Os Obedientes”). Para olhar o rato é preciso aceitar o lado mais escuro da própria natureza, é preciso, se recordarmos Jung, aceitar e assimilar a sombra, o lado mais negativo e obscuro de si mesmo. Porque esse lado também faz parte do mundo - “Talvez eu tenha que chamar de ‘mundo’ esse meu modo de ser um pouco de tudo. Como posso amar a grandeza do mundo se não posso amar o tamanho de minha natureza?”, tal como o rato, uma imagem menos agradável, faz parte da natureza da vida. Esta última pergunta encerra mais uma vez um conflito e dá-nos toda a dimensão do problema existencial posto no conto. Nela está implícita a ideia de que só é possível existir em paz com o mundo se se existir em paz consigo mesmo e isso implica aceitar-se.

A noção de um Deus bom é um obstáculo a esta aceitação total de si própria, é uma forma viciada à partida de estabelecer oposições e de, sem se conhecer completamente ou sem se aceitar tal como é, a narradora escolher a rejeição da própria natureza por ruindade: “Eu, que sem nem ao menos ter me percorrido toda, já escolhi amar o meu contrário, e ao meu contrário quero chamar de Deus.” A frase seguinte traz-

nos a noção, muito pessoana, do eu dividido - “Eu, que jamais me habituari a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse, ou seja eu que sou motivo de escândalo para mim própria, como posso esperar não ser escandalizada por um rato morto? As descontinuidades interiores são também as descontinuidades do mundo exterior (assinale-se a utilização intensiva do pronome pessoal), uma natureza humana “inexorável”, insubmissa e “violenta” não pode esperar que a natureza exterior não o seja:

Eu, que jamais me habituari a mim, estava querendo que o mundo não me escandalizasse. Porque eu, que de mim só consegui foi me submeter a mim mesma, pois sou tão mais inexorável do que eu, eu estava querendo me compensar de mim mesma com uma terra menos violenta que eu. (§ 6)

A tensão modernista, que já referimos no capítulo III, entre duas formas de interpretar o eu, reflectida na epifania, é muito clara neste conto: por um lado a revelação é utilizada como forma de ganhar saber sobre si próprio, de encontrar um significado para o eu, por outro dela resulta uma certa desconstrução desse mesmo eu, apresentado como uma entidade emocional inconsistente, imatura e cheia de contradições.

Os dois últimos períodos do texto voltam à questão de Deus como imagem marcada pela oposição a um eu que não se aceita. Essa incapacidade de aceitar a própria natureza impossibilita a compreensão do mundo e consequentemente das atitudes de Deus e, em última análise, da sua existência. Enquanto Deus for imaginado à maneira do eu narrativo e, se quisermos ir mais longe, à medida de um ser limitado, ele não existirá verdadeiramente. Esta conclusão anula toda a questão do rato assim como a atitude de revolta perante a “grosseria de Deus” e a sugestão do título de que se trata de perdoá-lo. A epifania conduziu deste modo a personagem/narradora a um ponto de chegada que põe em causa os pressupostos de partida - o Deus que foi assumido desde o início, do qual a narradora se sentiu mãe, contra o qual se revoltou e do qual pensou

vingar-se é agora considerado inexistente por ter sido "criado" em parâmetros limitados. A essência desta descoberta foi revelada e criada através da busca constante da palavra (§ 6) que se transforma num instrumento do devir narrativo como é característico da autora. Este processo de destruição do próprio conto recorda-nos "The Lady in the Looking-Glass" de V. Woolf ainda que os métodos usados sejam muito diferentes.

Esta dualidade pode também ser reconhecida se recordarmos o conceito de autonomia relativa e a sua aplicação à obra de arte; o conto, ou melhor, o anti-conto reflecte dependência contextual na concepção de Deus que marca os cinco primeiros parágrafos e apresenta uma crítica ao mesmo contexto ao pôr em questão toda a concepção humana tradicional do mesmo Deus.

Gostaríamos ainda de assinalar que as afinidades existencialistas de Lispector se encontram bem patentes neste texto: aquilo que está em jogo é a realidade concreta da pessoa humana, focalizada a partir da vivência de uma situação crítica e explorada nas suas ânsias, inquietações, exigências internas, inseguranças, temores, angústias, revoltas, náuseas e fracassos, procurando-se uma forma de apaziguá-los que mantenha a liberdade (tão enfatizada no primeiro parágrafo) como valor. Para Sören Kierkegaard quando o homem supera o "estádio estético" em que vive a vida dos sentidos ao sabor dos instintos naturais, ele eleva-se acima da massa amorfa, começa a angustiar-se, a dar conta da sua situação real e a "existir" no sentido autêntico. A sua insegurança e angústia aumentam o que possibilita um desespero superador que leva pela adesão à fé, ao Cristianismo. A angústia adquire assim o sentido da "voz de Deus" que chama o homem, pela adesão à fé, ao desprendimento dos laços sociais e à valorização da própria individualidade. Este cristianismo não torna os homens mais felizes na perspectiva humana, até porque não suprime a angústia, mas essa entrega ao sofrimento pode atrair a compaixão de Deus. A este respeito escreve nos seus diários:

In suffering and tribulation there are really certain situations in which, humanly speaking, the thought of God and that he is nevertheless love, makes the suffering far more exhausting. In such cases faith is being tried and love put to the test, to see whether one really loves God, really cannot do without him. Humanly speaking one who suffered and was tried thus would be justified in saying: it would all be less painful to me if I did not at the same time have the idea of God. For either one suffers at the thought that God the all-powerful, who could so easily help, leaves one helpless, or else one suffers because one's reason is crucified by the thought that God is love all the same and that what happens to one is for one's good. (...) The further effort which the idea of God demands of us is to have to understand that suffering must not only be borne but that it is a good, a gift of the God of love. (...) God wishes to be believed, unconditionally; but one who is infinite cannot but put the price of faith infinitely high. Oh, but it is blessed to believe, and the higher the price the greater the happiness; the dearer you buy, the happier you will be. It would be sad and would make one ashamed to have bought the highest of all things, for little or dirt cheap, if that were possible.^{xxxvi}

Se pusermos em paralelo este conto com os dois anteriores verificamos que em todos eles a narrativa se centra essencialmente no devaneio ou pensamento de uma personagem cujas percepções são exploradas em sentidos diferentes: em V. Woolf temos a percepção do espaço, os seus objectos e a pessoa que habita ou se reflecte nesse espaço, em K. Mansfield temos a percepção de sentimentos e em C. Lispector a percepção da relação individual com a existência e com Deus. Em todos eles a personagem que reflecte comete um erro de avaliação que nos casos mais extremos de Woolf e Lispector põe em questão o próprio conto e no de Mansfield altera substancialmente a direcção da narrativa. Em todos eles a epifania constitui um caminho para a reposição de uma verdade aparentemente mais esclarecida do que a situação pré-epifânica apresentara^{xxxvii}.

Virginia Woolf - “Together and Apart”

De acordo com as notas de Susan Dick no volume já citado este conto aparece numa primeira fase com o título “The Conversation” nos manuscritos de Virginia Woolf, tendo na versão dactilografada sido substituído pelo actual. Nenhuma das duas versões está datada e o conto foi publicado pela primeira vez em A Haunted House. Deste modo, faz parte do conjunto de contos escrito após o romance Mrs. Dalloway que tinha começado por ser planeado como um conjunto de seis ou sete contos independentes, embora relacionados pela inclusão no mesmo contexto. Depois de terminar o romance, cujo plano inicial fora alterado, V. Woolf terá escrito entre 1922 e 1925 um grupo de oito contos todos localizados na festa de Mrs. Dalloway, nos quais apresenta a noção de “consciência de festa” (“party-consciousness”) e as tensões que lhe estão subjacentes sob o ponto de vista de algumas personagens. São eles: “The New Dress”, “Happiness”, “Ancestors”, “The Introduction”, “The Man Who Loved His Kind”, “A Simple Melody”, “A Summing Up” e “Together and Apart”.

A acção do conto reduz-se a um diálogo muito simples entre duas personagens que são apresentadas na festa de Mrs. Dalloway. O que é notável é a exposição dos pensamentos secretos de cada uma dessas personagens, das suas recordações, das reacções positivas ou negativas perante o outro, as suas frases e o ambiente que as rodeia. O assunto do pequeno diálogo é a cidade de Canterbury mas o tema do conto são as relações humanas e a sensação de afinidade ou estranhamento que se pode

experimental perante outrém. Logo no início esta ideia é sugerida por meio da afinidade de pensamentos:

Mrs. Dalloway introduced them, saying you will like him. The conversation began some minutes before anything was said, for both Mr. Serle and Miss Anning looked at the sky and in both of their minds the sky went on pouring its meaning, though very differently. (§ 1)

Este primeiro parágrafo inicia-se em discurso indirecto livre e nele se fundem os pensamentos de Mr. Serle, Miss Anning e do narrador que aparece muito pouco numa posição onisciente. No entanto o ponto de vista que nos é apresentado é o da personagem feminina que olha para Roderick Serle recortado no céu e reflecte sobre os seus próprios impulsos verbais:

Until the presence of Mr. Serle by her side became so distinct to Miss Anning that she could not see the sky, simply, itself, any more, but the sky shored up by the tall body, dark eyes, grey hair, clasped hands, the stern melancholy (but she had been told 'falsely melancholy') face of Roderick Serle, and, knowing how foolish it was, she yet felt impelled to say:
'What a beautiful night!'

Foolish! Idiotically foolish! But if one mayn't be foolish at the age of forty in the presence of the sky, which makes the wisest imbecile - mere wisps of straw - she and Mr. Serle atoms, motes, standing there at Mrs. Dalloway's window, and their lives, seen by moonlight, as long as an insect's and no more important." (§ 1-3)

O céu é aqui conotado com o transcendente e a grandeza cósmica e contrastado com a insignificância humana. No campo simbólico ele é utilizado frequentemente para traduzir a perfeição espiritual, o absoluto das aspirações do homem ou a plenitude da busca - "Prompted by the sky, which seemed to make it all a little futile - what they said, what they did - she said something perfectly commonplace again" (§ 4). Este parágrafo apresenta de novo o ponto de vista de Miss Anning e introduz mais uma frase sua à qual se seguirá a primeira fala de Roderick Serle. O céu também está presente no espírito deste mas de forma diferente - "With the sky in his mind, all the tombs of his ancestors immediately appeared to Mr. Serle in a blue romantic light" (§ 6). Deste

modo, a afinidade de pensamentos mencionada no primeiro parágrafo desdobra-se em duas visões diferentes do céu.

O parágrafo oito revela-nos os pensamentos de Miss Anning em discurso indirecto livre fazendo através deles a caracterização da personagem e mostrando o seu ponto de vista sobre Mr. Searle: “Miss Anning felt that she had struck accidentally the true man, upon whom the false man was built” (§ 8). A identidade dupla de Mr. Serle interessa à personagem feminina não por si mesma - “she could afford to leave this man and that pride of his in the Serles buried”, mas porque esse interesse a afasta do perigo da inércia e da falta de energia: “No! That was the danger - she must not sink into torpidity - not at her age”. Acentua-se aqui a oposição entre o conforto do familiar e a desconfiança pelo desconhecido:

She had Sarah, Arthur, the cottage, the chow and (...) in the sense she had coming home of something collected there, a cluster of miracles, which she could not believe other people had (since it was she only who had Arthur, Sarah, the cottage, and the chow), and she soused herself again in the deep satisfactory possession. (§ 8)

Depois da pergunta de Miss Anning sobre Canterbury os parágrafos dez e onze apresentam-nos em discurso indirecto livre e em paralelo com o que já acontecera em sentido inverso com a resposta de Mr. Serle, as reacções e pensamentos deste a partir da pergunta feita. A personagem masculina é assim caracterizada indirectamente e as suas reflexões continuam a marcar alguma distância entre os dois:

Mr. Serle smiled, thinking how absurd a question it was - how little she knew, this nice quiet woman who played some instrument and seemed intelligent and had good eyes, and was wearing a nice old necklace - knew what it meant. (§ 10)

Mr. Serle é um homem algo desapontado por não ter conseguido realizar todos os seus sonhos; embora essa amargura se dissolva um pouco e se transforme em esperança renovada no contacto com os estranhos, o espírito dele continua a ser desolado e sombrio:

His sigh and then his laugh, his melancholy and his humour, made people like him and he knew it, and yet being liked had not made up for the disappointment, and if he sponged on the liking people had for him (...) it was half bitterly, for he had never done a tenth part of what he could have done (...). With a stranger he felt a renewal of hope because they could not say that he had not done what he had promised, and yielding to his charm would give him a fresh start - at fifty! She had touched the spring. Fields and flowers and grey buildings formed silver drops on the gaunt, dark walls of his mind and dripped down. (§ 11)

Encontramos aqui duas atitudes muito diferentes perante a vida: a de Miss Anning que se sente feliz com o “cacho de milagres” que o lar lhe proporciona e não sente necessidade de cultivar muitas amizades, especialmente masculinas e a de Mr. Serle cuja frustração perante as realizações da vida é compensada com a multiplicidade de contactos e conhecimentos, particularmente femininos. O parágrafo doze inicia-se com a resposta da personagem masculina em discurso directo e regista depois, em discurso indirecto livre, a reacção de Miss Anning e posteriormente e na sua maior parte o pensamento de Mr. Serle em relação à própria necessidade de contacto e de envolvimento na vida social. Encontramos aqui de novo um excelente exemplo da capacidade de V. Woolf de manipular o discurso para apresentar o fluxo de pensamento das personagens perante uma mesma frase e da utilização predominante da parataxe com esse mesmo objectivo:

‘Yes, I know Canterbury,’ he said reminiscently, sentimentally, inviting, Miss Anning felt, discreet questions, and that was what made him interesting to so many people and it was this extraordinary facility and responsiveness to talk on his part that had been his undoing, so he thought, often taking his studs out and (...) after one of those parties (and he went out sometimes almost every night in the season), and, going down to breakfast, becoming quite different, grumpy, unpleasant at breakfast to his wife, who was an invalid and never went out, but had old friends to see her sometimes, women friends for the most part, interested in Indian philosophy and different cures and different doctors, which Roderick Serle snubbed off by some caustic remark too clever for her to meet except by gentle expostulations and a tear or two - he had failed, he often thought, because he could not cut himself off utterly from society and the company of women, which was so necessary to him, and write. (§ 12)

O parágrafo seguinte estrutura-se da mesma forma - a afirmação de Mr. Serle sobre uma jovem que passa desencadeia pensamentos diversos em Miss Anning. Temos

assim diálogos cruzados ou seja o diálogo em discurso directo entre as duas personagens cruza-se com o diálogo discurso directo/discurso indirecto livre que se desenrola entre as frases expressas de um e os pensamentos do outro. A análise telescópica que Ruth Anning faz da sua própria reacção à imagem apresentada por Mr. Serle, da forma como recebe as mensagens sobre ele e do modo misterioso como se desenrolam as relações humanas é muito característica de V. Woolf e pode ser posta em paralelo com as de alguns textos de C. Lispector, como por exemplo “Os Desastres de Sofia”:

-Você - repetiu então ele lentamente como se aos pouco estivesse admitindo com encantamento o que lhe viera por acaso à boca - você é uma menina muito engraçada, sabe? Você é uma doidinha..., disse usando outra vez o sorriso como um menino que dorme com os sapatos novos. Ele nem ao menos sabia que ficava feio quando sorria. Confiante, deixava-me ver a sua feiúra, que era a sua parte mais inocente.

Tive que engolir como pude a ofensa que ele me fazia ao acreditar em mim, tive que engolir a piedade por ele, a vergonha por mim, “tolo!”, pudesse eu lhe gritar, “essa história de tesouro disfarçado foi inventada, é coisa só para menina!” Eu tinha muita consciência de ser uma criança o que explicava todos os meus graves defeitos, e pusera tanta fé em um dia crescer - e aquele homem grande se deixara enganar por uma menina safadinha. Ele matava em mim pela primeira vez a minha fé nos adultos: também ele, um homem, acreditava como eu nas grandes mentiras...^{xxxviii}

Ruth Anning diz claramente que não gosta de Serle (“She did not like him”) embora seja agradavelmente impressionada pela sua comparação. Segue-se uma explicação da forma como apreende as mensagens recebidas que nos recorda a descontinuidade da vida psíquica teorizada por Bergson; nela se sublinha a fluidez (“Fibres of her floated capriciously this way and that, like the tentacles of a sea anemone”), a antinomia ou multiplicidade (“now thrilled, now snubbed”) e o distanciamento e abstracção de um espírito que acabaria por estabelecer uma opinião num momento posterior a partir da captação de mensagens pelos sentidos (os tentáculos) e do entrecuzar de várias informações:

And her brain, miles away, cool and distant, up in the air, received messages which it would sum up in time so that when people talked about Roderick Serle

(...) she would say unhesitatingly: 'I like him', or 'I don't like him', and her opinion would be made up forever. An odd thought (...) throwing a queer light on what human fellowship consisted of. (§ 13)

Os dois parágrafos que se seguem são estruturados da forma já referida - ao discurso directo, desta vez mais longo, de Serle responde primeiro o discurso indirecto livre que revela os pensamentos de Miss Anning e só depois o discurso directo desta personagem. Esta técnica centra a acção nas reflexões interiores das personagens e permite apresentar uma multiplicidade de vozes dissonantes que subjectivizam o tema ou o problema em questão - neste caso as vozes interiores nem sempre coincidem com a verbalização dirigida ao outro. Os parêntesis, já utilizados pela autora noutros textos, têm o mesmo objectivo - o de permitir a inclusão de uma outra voz que pode ser a do narrador como acontece no parágrafo catorze: “‘So you stayed there one Summer with an aunt?’ (That was all Ruth Anning was going to tell him about her visit to Canterbury.) ‘And you saw the sights and went away and never thought of it again’ ”.

A referência à personagem feminina serve de apoio ao desenrolar do seu discurso interior no parágrafo seguinte. Este discurso revela a inconsistência ou dualidade dos sentimentos de Miss Anning - no início deseja que Serle fique com uma ideia errada a seu respeito e no final, procurando combater a própria indiferença, deseja que ele saiba a verdade. Acentua-se também o peso da vida imaginária ou a fusão do nível da realidade com o nível da ficção, tal como acontece noutros contos, ao utilizar o trovão como elemento motivador da quebra da indiferença de Miss Anning:

Let him think so; not liking him, she wanted him to run away with an absurd idea of her. For really her three months in Canterbury had been amazing. She remembered to the last detail, though it was merely a chance visit, going to see Miss Charlotte Serle (...) Even now she could repeat Miss Serle's very words about the thunder. 'Whenever I wake and hear thunder in the night, I think "Someone has been killed".' And she could see (...) the elderly lady, holding the teacup out unfilled, while she said that about the thunder. (...) The thunder roused her from her plethoric middle-aged swoon of indifference; 'On, Stanley, on,' she said to herself; that is, this man shall not glide away from me, like everybody else, on this false assumption; I will tell him the truth. (§ 15 e 16)

A resposta seguinte da personagem feminina, resultante da mais recente orientação dos seus pensamentos, é o factor que desencadeia a epifania em Mr. Serle - “He kindled instantly. It was his gift, his fault, his destiny” (§ 18). O parágrafo vinte é uma descrição dessa epifania na qual se apresentam as novas sensações vividas pela personagem, resultantes do confronto aberto com o verdadeiro eu de Miss Anning. A noção da existência de uma personalidade escondida por detrás da aparência exterior, que já tinha sido invocada no parágrafo oito e que V. Woolf explora noutros textos (como por exemplo em Orlando), é confirmada nos dois primeiros períodos e associada à ideia de sobressalto e inquietação causadas pelo encarar da verdade:

Their eyes met; collided rather, for each felt that behind the eyes the secluded being, who sits in darkness while his shallow agile companion does all the tumbling and beckoning, and keeps the show going, suddenly stood erect; flung off his cloak; confronted the other. It was alarming; it was terrific. (§ 20)

Na parte final do parágrafo sublinha-se a ideia de aparecimento súbito de um estado de espírito ao mesmo tempo desagradável e assustador mas também renovador e extático:

But now, quite suddenly, like a white bolt in a mist (but this image forged itself with the inevitability of lightning and loomed up), there it had happened; the old ecstasy of life; its invincible assault; for it was unpleasant, at the same time that it rejoiced and rejuvenated and filled the veins and nerves with threads of ice and fire; it was terrifying. (§ 20)

É interessante notar que grande parte da descrição da epifania de Serle assim como a descrição da paralisia de ambos no final (§ 26) são feitas por um narrador onisciente, exterior à personagem, o que aponta para o carácter involuntário do momento de revelação.

A resposta de Miss Anning, que se segue, e a sua reflexão sobre a “paz calma” da meia idade mantêm a oposição entre a recordação de Canterbury, associada à

intensidade do relâmpago e do trovão, e a frieza e automatismo de uma vida talvez demasiado tranquila:

Sometimes the cool peace of middle life, with its automatic devices for shielding mind and body from bruises, seemed to her, compared with the thunder and the livid apple blossom of Canterbury, base. She could imagine something different, more like lightning, more intense. (§ 22)

A estrutura anterior - pergunta em discurso directo seguida de reflexões da personagem envolvendo três parágrafos, volta a ser usada.

O parágrafo vinte e três assinala, ainda que de uma forma muito subtil, a revelação epifânica vivida pela personagem feminina que a levou a mudar completamente de atitude em relação a Mr. Serle - agora ela sente-se de tal forma em sintonia com este que o desgosto anterior se transforma no mais intenso amor:

And, strangely enough, for she had never seen him before, her senses, those tentacles which were thrilled and snubbed, now sent no more messages, now lay quiescent, as if she and Mr. Serle knew each other so perfectly, were in fact, so closely united that they had only to float side by side down this stream. Of all things, nothing is so strange as human intercourse, she thought, because of its changes, its extraordinary irrationality, her dislike being now nothing short of the most intense and rapturous love. (§ 22 e 23)

Os três períodos que concluem o último parágrafo citado trazem-nos um conflito de sentidos assinalado pela própria personagem; em primeiro lugar a palavra “love” é rejeitada argumentando-se que o espírito é obscuro e o léxico insuficiente para uma gama de percepções alternantes como a dor e o prazer - “but directly the word ‘love’ occurred to her, she rejected it, thinking again how obscure the mind was, with its very few words for all these astonishing perceptions, these alternations of pain and pleasure”; depois Miss Anning assinala a falta dos afectos, a hipotética ausência de Serle e a necessidade partilhada por ambos de esconder o que é degradante na natureza humana - o desapontamento, a perda, ao longo da vida, da esperança, da fé e da intensidade que um dia ambos haviam sentido em Canterbury:

That is what she felt now, the withdrawal of human affection, Serle’s disappearance, and the instant need they were both under to cover up what was

so desolating and degrading to human nature (...) this withdrawal, this violation of trust, and, seeking some decent acknowledged and accepted burial form, she said:

‘Of course, whatever they may do, they can’t spoil Canterbury.’ (§ 24 e 25)

A última frase nega não uma destruição física da cidade, mas a destruição de um momento de vinte anos atrás, precioso e eterno na vida das duas personagens, um período que centraliza algumas das suas melhores recordações. O tema das perdas trazidas pelo avançar da idade é clarificado no momento em que, através da epifania, as duas personagens sentem alguma cumplicidade; no entanto ele já estava subjacente nas muitas referências à meia idade que se vinham fazendo desde o início do texto: “But if one mayn’t be foolish at the age of forty” (§ 3); “or scourge such as middle-aged people often have to flagellate some inveterate vice”, “she must not sink into torpidity - not at her age” (§ 8); “and yielding to his charm would give him a fresh start - at fifty!” (§ 11); “they were elderly” (§ 20); “Sometimes the cool peace of middle life, with its automatic devices (...) seemed to her base” (§ 22).

O parágrafo vinte e seis descreve um “vazio de sentimentos paralisante”, sem emoções, ideias ou impressões, o espírito e o corpo rígidos sem movimento ou fala, que podemos associar ao bloqueio causado pelas recordações de Canterbury. A cumplicidade das duas personagens é assim reforçada através desta descrição de uma vivência comum. Mira Cartwright liberta-os do encantamento e a última frase reestabelece a posição inicial de afastamento de Serle e Miss Anning. O título sintetiza esta posição/oposição.

A epifania, positiva (e/ou negativa pois revela também a força de aniquilação do tempo) e intraconcatinada, é a técnica que permite revelar a afinidade entre as duas personagens, pondo também em questão a máscara assumida por cada um e o seu desnudamento e invertendo o tom de indiferença e desconfiança que entre ambos se estabelece desde o início do conto. A questão da máscara é abordada em primeiro lugar

por Miss Anning no início do parágrafo oito quando relaciona a influência da lua, associada à mudança de forma, à transformação e à passagem do tempo entre muitos outros símbolos, à sua própria capacidade de revelar o verdadeiro Serle; neste mesmo parágrafo ela afirma os seus sentimentos de felicidade e posse que acabarão por vir a ser questionados mais adiante nos parágrafos vinte e dois e vinte e quatro. Deste modo, a imagem de tranquilidade e dissemelhança em relação a Serle que Miss Anning tanto procurara marcar é fictícia uma vez que também ela sente os mesmos receios da personagem masculina. A destruição da imagem de determinada personagem é uma técnica usada com frequência por V. Woolf embora outros textos constituam exemplos mais claros. Essa destruição cria um conflito de vozes no texto, acentuado aqui pela alternância do discurso directo com o discurso indirecto livre e pela própria natureza indefinida dos sentimentos e sensações descritos.

Katherine Mansfield - “Psychology”

De acordo com as notas de Antony Alpers à sua edição dos contos de Katherine Mansfield^{xxxix} este texto terá sido escrito em Hampstead, no ano de 1919. É referido numa carta de Mansfield a J. M. Murry de Janeiro de 1920 mas não se conhece o manuscrito correspondente. É publicado pela primeira vez em Bliss and Other Stories.

O conto é marcado desde o início pela dualidade ou mais exactamente pela apresentação em contraponto de duas realidades psíquicas que existem em simultâneo mas são contraditórias no seu significado: o nível da consciência ou do Ego e um outro subconsciente mais ligado aos impulsos naturais e à noção jungiana de Sombra. O título é o primeiro indicativo, como aconteceu noutros contos analisados, de dualidade e ironia. Para além de referir um dos principais temas de discussão entre as personagens

ele aponta, por um lado, para a tentativa do casal de estabelecer uma relação não sentimental, revelando, por outro, a força do material psíquico espontâneo e reprimido que acaba por vir ao de cima em gestos e silêncios e por destruir, afinal, a crença nesse tipo de relação. A estratégia do contraponto, que pode ser vista como uma modalidade da técnica da justaposição que já referimos, inicia-se logo com os primeiros diálogos - o enunciado e o murmurado interiormente (monólogo interior) pelas personagens (§ 1 a 13), sendo este uma réplica simétrica do anterior.

No primeiro período um narrador onisciente chama a atenção para a satisfação da mulher e a felicidade do homem face a um encontro que teria antecedentes. O gesto de pousar o casaco e o chapéu como se se libertasse deles para sempre reflecte os sentimentos do homem em relação ao encontro. O silêncio, que vai marcar significativamente toda a visita e que antecederá a revelação, aparece aqui como um momento de pausa em que ambos saboreiam o “doce choque do cumprimento”:

When she opened the door and saw him standing there she was more pleased than ever before, and he, too, as he followed her into the studio, seemed very, very happy to have come.

‘Not busy?’

‘No. Just going to have tea.’

‘And you are not expecting anybody?’

‘Nobody at all.’

‘Ah! That’s good.’

He laid aside his coat and hat gently, lingeringly, as though he had time and to spare for everything, or as though he were taking leave of them for ever, and came over to the fire and held out his hands to the quick, leaping flame.

Just for a moment both of them stood silent in that leaping light. Still, as it were, they tasted on their smiling lips the sweet shock of their greeting. Their secret selves whispered:

‘Why should we speak? Isn’t this enough?’

‘More than enough. I never realised until this moment...’

‘How good it is just to be with you...’

‘Like this...’

‘It’s more than enough.’ (§ 1-13)

Note-se que no diálogo enunciado é possível distinguir o emissor de cada fala enquanto no diálogo subconsciente em monólogo interior a primeira fala é plural e as

restantes podem ser atribuídas a qualquer das duas personagens o que aponta para a correspondência de sentimentos entre elas.

A partir de agora ambos entram num jogo de fuga constante recorrendo a gestos e palavras que iludam uma realidade que o seu eu mais secreto lhes aponta a todo o momento. O primeiro desses gestos, caracterizado como brusco e precipitado, é descrito logo no parágrafo catorze: “But suddenly he turned and looked at her and she moved quickly away”. As palavras também buscam desesperadamente encher um vazio ou afastar uma ameaça: “ ‘Have a cigarette? I’ll put the kettle on. Are you longing for tea?’ “ (§ 15). O parágrafo vinte inicia-se com a voz do narrador à qual se junta, a partir de um certo momento, a voz da personagem masculina que, em discurso indirecto livre e no final em discurso directo, nos revela os seus pensamentos e o seu desejo de proximidade física e intelectual com a mulher. Encontramo-nos perante a utilização de detalhes físicos como correlativos objectivos de certos estados de espírito. A mesa e o lanche constituem uma interrupção dolorosa para quem deseja a proximidade de “duas cadeiras puxadas para a luz”. Esta imagem e sobretudo a luz que é artificial (“She lighted the lamp”) simbolizam a busca de conhecimento de dois espíritos que procuram ser sinceros e objectivos em contraste com a chama (§ 7 e 21), alma do fogo, símbolo de iluminação e de amor espirituais e o fogo (§ 7 e 20) cujo significado sexual é universal.

A reflexão da personagem feminina que se segue, em discurso indirecto livre, lança alguma ambiguidade quanto aos antecedentes da relação, revela uma vez mais os seus medos e hesitações mas também a necessidade de se libertar dos objectos que a circundam, de se desligar, para voltar toda a atenção para o amigo com quem parece imaginar uma situação mais íntima. Os parágrafos vinte e dois e vinte e três procuram explicar a natureza da relação das duas personagens e nas suas entrelinhas podemos encontrar muitos ecos de certas fases da relação Mansfield/Murry e também os ecos das

novas formas de encarar a mulher e a relação entre os sexos. Valoriza-se a amizade e a abertura de espírito, chama-se a atenção para a igualdade de posições, rejeitam-se as imagens tradicionais do homem como conquistador e da mulher como um ser frágil e distante (“And it wasn’t as if he rode into hers like a conqueror, armed to the eyebrows and seeing nothing but a gay silken flutter - nor did she enter his like a queen walking soft on petals” - § 22), enfatiza-se, utilizando a terceira pessoa do plural, a busca intelectual, a análise das coisas e a possibilidade de as partilhar com o sexo oposto numa relação de sinceridade (“No, they were eager, serious travellers, absorbed in understanding what was to be seen and discovering what was hidden - making the most of this extraordinary absolute chance which made it possible for him to be utterly truthful to her and for her to be utterly sincere with him” - § 22), procura-se distância das “complicações emocionais” e da paixão e afirma-se a importância da multiplicidade de experiências para ambos os sexos. Toda esta busca de transparência defendida pelas personagens não condiz com os seus impulsos mais genuínos o que mostra que se enganam a si próprias.

O partir do bolo e as considerações feitas em volta deste constituem realmente a interrupção prevista pelo homem mas servem também de fuga às afirmações do subconsciente de cada um. O gesto brusco de afastar a chávena e a rapidez do discurso (“He pushed away his cup and began to speak very fast” - § 28) indicam a agitação e reaproximação de dois espíritos cuja ânsia de “compreender e descobrir o que está escondido” funciona com um pau de dois bicos nesta relação: ao procurar descrever e explicar a razão pela qual a sua memória consegue gravar tantos detalhes de um estúdio tão agradável o homem aproxima-se perigosamente da declaração dos sentimentos que ambos procuram esconder. Esta explicação sobre a vida externa - as coisas - funciona

como contraponto do desejo de libertação expresso pela mulher em relação ao mesmo mobiliário no parágrafo vinte e um.

A afirmação de amor em relação à estátua do rapazinho adormecido seguida de um silêncio embaraçoso confirma o que dissemos e pode ser vista como uma transferência da confissão que a personagem masculina teria desejado fazer à mulher. O silêncio significa simbolicamente um prelúdio de abertura à revelação envolvendo os grandes acontecimentos, dando-lhes grandeza e majestade e marcando um progresso. Aqui sugere-se a sua inclusão num círculo de fogo, que já associámos à vertente sexual, e de luz artificial que associámos ao conhecimento. A combinação dos três símbolos chama a atenção para a existência de um envolvimento sentimental não revelado que aprisiona as duas personagens. O resto do parágrafo sugere a existência de uma relação anterior, cujo grau de envolvimento é ambíguo, apresentando-nos a este respeito uma imagem muito ao estilo de V. Woolf e que pode ser interpretada como o contraponto da imagem do círculo de fogo - “and the ripples flowed away, away - boundlessly far into deep glittering darkness” (§ 32). Se considerarmos o texto desde o seu início encontramos-nos perante uma sucessão de movimentos de aproximação traduzidos pelas reflexões das personagens alternando com movimentos de afastamento, centrados em geral nos momentos de diálogo, estratégia que se manterá quase até ao final do conto.

O silêncio, que tinha sido “reflectido” em discurso indirecto livre por ambos (§ 32) é quebrado também pelos dois que procuram escapar através de não importa que acção ou frase. O contraponto do silêncio é o excerto: “I must make up the fire” e “I have been trying a new...” (§ 33). Mas as vozes interiores, aquelas que de certa forma se escondem nos silêncios são mais prementes: “Quickly! Quickly They must stop it from happening again” (§ 33). O penúltimo período do parágrafo vinte e três retoma as imagens do parágrafo vinte e um em que ela se enrola numa cadeira azul e ele se

encosta nas almofadas; estas parecem apontar para uma proximidade que, segundo ambos, já terá tido resultados perigosos.

O parágrafo trinta e seis é o contraponto do diálogo iniciado nos dois parágrafos anteriores. Naquele faz-se uma análise, em discurso indirecto livre e em grande parte na primeira pessoa do plural, dos próprios diálogos e da situação que se vive, acentuando-se a falta de força de ambos para manter as aparências. O silêncio instala-se de novo entre as personagens, carregado de perguntas - a palavra “questioning” é usada duas vezes, sendo agora associada à escuridão e apresentada em justaposição com o fogo:

They faltered, wavered, broke down, were silent. Again they were conscious of the boundless, questioning dark. Again, there they were - two hunters, bending over their fire, but hearing suddenly from the jungle beyond a shake of wind and a loud, questioning cry... (§ 36)

Os parágrafos trinta e sete e trinta e oito mantêm a mesma estrutura: a observação da mulher, cujo tom de voz é assemelhado ao do homem, é contraposta pelos pensamentos subconscientes de ambos sobre a vontade de ceder aos impulsos interiores e o medo de destruir uma amizade preciosa. Esta estrutura continua a ser usada ao longo dos parágrafos trinta e nove a quarenta e três, cujo diálogo sobre o romance psicológico é contestado pelos pensamentos descritos nos parágrafos quarenta e três a quarenta e oito, sensivelmente da mesma extensão dos anteriores. O problema da relação entre a psicologia e a literatura e a afirmação de que a hipótese de recuperação das gerações modernas está no estudo dos sintomas fazem eco de questões seminais do modernismo e da visão de K. Mansfield sobre si própria. É neles que se fundamenta o título do conto, mas o mais interessante é a ilustração que a autora faz da temática a que alude através da exposição irónica da incapacidade de dois escritores, maduros e conscientes dos novos caminhos da literatura e da psicologia, de lidar com os conflitos do seu próprio psiquismo (autonomia relativa da obra de arte):

'Yes, I do. And I think it's because this generation is just wise enough to know that it is sick and to realise that its only chance of recovering is by going into its symptoms - making an exhaustive study of them - tracking them down - trying to get at the root of the trouble.' (...)

But the smile undid them. It lasted too long; it became a grin. They saw themselves as two little grinning puppets jigging away in nothingness.

'What have we been talking about?' thought he. He was so utterly bored he almost groaned. (§ 41-45)

A sensação de êxito proporcionada pela conversa que consegue afastá-los de si próprios e é reflectida no sorriso desfaz-se rapidamente no seu contraponto - uma sensação de falsidade e de vazio ("But the smile undid them. (...) They saw themselves as two little grinning puppets jigging away in nothingness. 'What a spectacle we have made of ourselves,' thought she." - § 44 e 46). O monólogo interior começa a ser usado com maior frequência a partir deste momento. O peso do silêncio aumenta associando-se agora à angústia quer de o quebrar quer de não o fazer:

And now the silence put a spell upon them like solemn music. It was anguish - anguish for her to bear it and he would die - he'd die if it were broken...And yet he longed to break it. Not by speech. At any rate not by their ordinary maddening chatter. (...) Instead, to his horror, he heard himself say (...). (§ 48 e 49)

Muito do vocabulário deste extracto revela a enorme tensão a que as personagens chegaram. É esta que leva o homem a dizer que tem de partir, apesar de desejar confessar os seus sentimentos, e a mulher a apressá-lo, apesar de o seu "eu secreto" desejar que ele fique. Aqui, o discurso indirecto livre e o monólogo interior quase apagam o peso da mensagem em discurso directo:

There was another way for them to speak to each other, and in the new way he wanted to murmur: 'Do you feel this too? Do you understand it at all?'...

Instead, to his horror, he heard himself say: 'I must be off; I'm meeting Brand at six.'

What devil made him say that instead of the other? She jumped - simply jumped out of her chair, and he heard her crying: 'You must rush, then. He's so punctual. Why didn't you say so before?'

'You've hurt me; you've hurt me! We've failed' said her secret self while she handed him his hat and stick, smiling gaily. She wouldn't give him a moment for another word, but ran along the passage and opened the big outer door.

Could they leave each other like this? How could they? He stood on the step and she just inside holding the door. It was not raining now.

‘You’ve hurt me,’ said her heart. ‘Why don’t you go? No, don’t go. Stay. No - go!’ And she looked out upon the night. (§ 48-53)

A frase “We’ve failed” dita pelo “eu secreto” da mulher é ambígua pois tanto pode lamentar a incapacidade de ambos de aguentar a tensão de uma amizade que se queria transformar em amor como pode lamentar a incapacidade de ambos de seguirem os seus impulsos afectivos. Esta ambiguidade reflecte o conflito interior de ambos e é demonstrada nas afirmações contraditórias da mulher sobre a saída da personagem masculina (§ 53).

Os parágrafos cinquenta e quatro e cinquenta e cinco apresentam-nos, em discurso indirecto livre, as reflexões da mulher sobre a beleza do céu e das estrelas - uma antecipação da epifania, da visão que o homem é incapaz de ter, e sobre a “maravilhosa visão espiritual” deste. Esta última referência sublinha com ironia a contradição inerente a toda a atitude do casal - a visão espiritual do homem é tão superior que não o deixa ver a beleza que o rodeia tal como a sua preocupação com a assepsia da amizade não o deixa ver a beleza do amor. É interessante assinalar que depois da afirmação, pelo homem, da necessidade de partir, as reacções dos dois que tinham sido até aqui apresentadas em uníssono, ou de um ponto de vista duplo, serão, a partir de agora diferenciadas, sendo atribuída uma maior sensibilidade à mulher do que ao homem. Deste, no caso dos parágrafos referidos, apenas se descrevem as sensações sonoras recebidas:

She saw the beautiful fall of the steps, the dark garden ringed with glittering ivy (...) and above them the sky big and bright with stars. But of course he would see nothing of all this. He was superior to it all. He - with his wonderful spiritual vision!

She was right. He did see nothing at all. Misery! He’d missed it. It was too late to do anything now. Was it too late? Yes, it was. (...) Curse life! He heard her cry “au revoir” and the door slammed. (§ 54 e 55)

O ponto de vista sofre portanto uma evolução ao longo do conto: é duplo no início pois ambas as personagens estão convencidas da pureza da sua amizade, é

diferenciado a partir do momento em que o homem sai, apresentando duas formas de sentir diversas, e acaba por localizar-se no final, apenas no ponto de vista da mulher. No entanto esse ponto de vista não é apresentado de forma inquestionável, mas é constantemente posto em causa pelas vozes subconscientes dos dois, pela mudança constante de perspectivas e no final pela ambiguidade das atitudes da mulher, levando o leitor a tomar consciência da falsidade da relação. A escolha do ponto de vista feminino para a conclusão não é casual; como já assinalámos os novos papéis da mulher, que se vinham afirmando desde a década de oitenta, são reflectidos em muitos dos contos de K. Mansfield e das outras duas autoras, ressaltando as diferenças históricas no caso de C. Lispector.

O toque da campainha marca um momento pré-epifânico em que a personagem feminina procura manter sem muita convicção a atitude de frieza assumida no início - “And equally, of course, she oughtn’t to have paid the slightest attention to it but just let it go on ringing and ringing. She flew to answer” (§ 56). A estranha figura descrita como “an elderly virgin” (§ 57) e mais tarde como “the good friend” (§ 59) funciona estruturalmente como uma substituta da personagem masculina perante a qual a mulher será finalmente capaz de libertar os seus impulsos afectivos, o que corresponde, em termos psicanalíticos ao mecanismo da transferência. Isto vai acontecer depois da oferta das violetas - um dos presentes preferidos dos amantes - e da repetição da visão, inundada de brilho, do jardim e dos salgueiros tudo rodeado por um anel. O silêncio, ponto culminante de todos os silêncios anteriores, pressiona a personagem como uma pergunta. A réplica da visão, a referência ao silêncio, a afirmação de que desta vez não haverá hesitações na resposta (que nada tem a ver com a última visitante) e a apresentação de um contraponto da imagem da ondulação e da quietude do parágrafo trinta e dois associam imediatamente a reacção da personagem ao homem que partira:

For a moment she did not take the violets. But while she stood just inside, holding the door, a strange thing happened. ... Again she saw the beautiful fall of the steps, the dark garden ringed with glittering ivy, the willows, the big bright sky. Again she felt the silence that was like a question. But this time she did not hesitate. She moved forward. Very softly and gently, as though fearful of making a ripple in that boundless pool of quiet, she put her arms round her friend. (§ 60)

A epifania é positiva se considerarmos que a personagem feminina consegue demonstrar o seu afecto por alguém; no entanto é ambígua ou inconcludente no que diz respeito à relação do casal. Desencadeia-se a partir da visão das escadas, concentra os impulsos subconscientes, marca um ponto de rotura e viragem no percurso da personagem e traz-lhe como seria de esperar um novo grau de consciência traduzido na intensidade do seu gesto de ternura. A nível da acção é intraconcatinada:

But as she spoke she was enfolded - more tenderly, more beautifully embraced, held by such a sweet pressure and for so long that the poor dear's mind positively reeled and she just had the strength to quaver: 'Then you really don't mind me too much?' (§ 62)

As palavras com que se despede da velha, ainda uma consequência clara da epifania, continuam a ecoar a relação com o homem: "'Good night, my friend,' whispered the other. 'Come again soon' " (§ 64). O parágrafo sessenta e seis parece registar o final de um acto de transferência psicanalítica e o regresso à realidade: "Standing in the middle of the room with half-shut eyes she felt so light, so rested, as if she had woken up out of a childish sleep. Even the act of breathing was a joy...". No entanto a epifania da personagem feminina é em parte frustrada por um final ambíguo: a carta escrita ao homem começa por retomar a questão do romance psicológico, o que mantém a distância entre os dois, mas o seu conteúdo não é totalmente revelado ao leitor ("And so on and so on") e acaba pedindo àquele que volte em breve. Frustração é afinal uma das palavras que pode definir o tema do conto e é disso que esta epifania nos dá conta.

A impressão de dualidade de reacções (em dois níveis de consciência) marca o texto do princípio ao fim: nas fases de introdução e desenvolvimento do conto essa dualidade é dada através da justaposição aos diálogos de estruturas como o discurso indirecto livre e o monólogo interior e no desenlace ela é dada através da própria acção se encararmos a atitude em relação à velha como uma réplica do subconsciente (ou uma sublimação) à realidade anterior dominada pela consciência. A partir da saída do homem a voz subconsciente sobrepõe-se à outra, mas com esse gesto ambas as vozes se projectam numa harmonia (§ 66) que se mantém ambígua até ao final.

As noções de dialogismo e heteroglossia podem aplicar-se a este texto devido ao seu desdobramento de vozes paralelas e opostas. Por outro lado é no conflito de factos e crenças nelas implícito que se fundamenta a sombra de ironia que perpassa no texto.

O conto “Together and Apart” de Virginia Woolf apresenta técnicas muito semelhantes no que diz respeito à alternância entre o discurso directo e a apresentação da voz interior das personagens e, em certa medida, ao tema da aproximação/afastamento entre homem e mulher. A narrativa de V. Woolf é, como quase sempre, mais imprecisa, oblíqua e abstracta, apresentando menos pontos de apoio a nível da acção narrativa; a de K. Mansfield é mais baseada em elementos concretos (o chá, o bolo, a memória dos objectos exteriores, o romance psicológico), mais irónica, mais directa, estruturando-se de forma mais clara. No entanto, torna-se óbvio que, sendo os métodos algo diferentes, os objectivos de fundo são os mesmos: a preocupação em aprofundar as contradições da relação humana e do amor, a exposição de pensamentos íntimos e de um eu secreto que existe por detrás da aparência exterior, o desnudamento da frustração que no conto de Woolf se traduzia na perda de intensidade trazida pelo passar do tempo.

Sydney Kaplan compara em Katherine Mansfield and the Origins of Modernist Fiction^{xl} este conto com o episódio de Mrs. Dalloway em que esta se reencontra com Peter Walsh depois de uma ausência de vários anos. Os diálogos são curtos, mas a descrição dos pensamentos e da comunicação através dos gestos, das acções e de objectos simbólicos, aliada ao uso do monólogo interior, tornam o discurso muito mais longo. A diferença mais evidente entre as duas cenas é que Clarissa e Peter acabam por, num momento de catarse, quebrar a barreira exterior - Peter desfaz-se em lágrimas e Clarissa beija-o, enquanto as personagens de Mansfield, apesar de assumirem a transparência espiritual, mantêm até ao final os seus desejos reprimidos.

Clarice Lispector - “A Mensagem”

Este conto faz parte do volume A Legião Estrangeira publicado em 1964.

O assunto é a história de uma relação entre dois adolescentes e do despertar destes para a vida e para a maturidade. Todo o percurso é marcado pelo tema existencialista da angústia e da náusea, pela insatisfação, pela busca de um sentido para as coisas, pela insegurança e perplexidade. O narrador é muito semelhante ao do conto “Os Obedientes” - onnisciente, totalmente conhecedor das personagens e das suas motivações mais íntimas, embora pouco dado a reflexões partilhadas com o leitor como acontecia naquele.

O ponto de partida, que dominará todo o conto quase até ao final, é, como já foi dito, o tema da angústia. Esta começa por ser o objecto de conversa entre os dois jovens e o indicador que os distingue como pessoas que falam sobre coisas que realmente importam. A descoberta de que a moça também sente angústia leva o rapaz a corar e a sentir-se surpreso e maravilhado sobretudo devido ao facto de ela ser uma moça. Não

nos são apresentados quaisquer vínculos sociais, históricos, espaciais ou temporais que possam enquadrar ou explicar este sentimento, ele é apresentado de forma abstracta mas absolutamente dominante e determinante no percurso narrativo (e existencial) das personagens. É a angústia que marca a afinidade entre as duas personagens embora através do rapaz se assinale sempre a dúvida em relação à sensibilidade da moça/mulher:

A princípio, quando a moça disse que sentia *angústia*, o rapaz se surpreendeu tanto que corou e mudou rapidamente de assunto para disfarçar o aceleração do coração. (...)

Assim, engolida emocionadamente a alegria involuntária que a verdadeiramente espantosa coincidência dela também sentir angústia lhe provocara - ele se viu falando com ela na sua própria angústia, e logo com uma moça!

Viu-se conversando com ela, escondendo com segura o maravilhamento de enfim poder falar sobre coisas que realmente importavam; e logo com uma moça! Conversavam também sobre livros, mal podiam esconder a urgência que tinham de pôr em dia tudo o que nunca antes haviam falado. Mesmo assim jamais certas palavras eram pronunciadas entre ambos. Dessa vez não porque a expressão fosse mais uma armadilha de que *os outros* dispõem para enganar os moços. Mas por vergonha.. (§ 1-4)^{xli}

A vergonha do sexo oposto, causada pelo desconhecimento e pela necessidade de adaptação a realidades novas, marca frequentemente o início da adolescência. Então é mais fácil encarar o outro como um ser do próprio sexo - “Naturalmente o fato dela também sofrer simplificara o modo de se tratar uma moça, conferindo-lhe um caráter masculino. Ele passou a tratá-la como camarada” (§ 5), ou assumir um hibridismo onde ainda não há muitas definições - “Ela mesma também passou a ostentar com modéstia aureolada a própria angústia, como um novo sexo. Híbridos - ainda sem terem escolhido um modo pessoal de andar, e sem terem ainda uma caligrafia definitiva, (...) híbridos eles se procuravam, mal disfarçando a gravidade” (§ 6). O parágrafo seis traça com muita clareza, ainda que através de situações abstractas e não particularizadas como é apanágio de Lispector, a fase de questionamento existencial e mutabilidade em que os dois adolescentes se encontram. O andar e a caligrafia que revelam a postura e a

personalidade são dois tipos de “impressão digital” inconfundíveis em cada indivíduo. A sensação de singularidade e originalidade do rapaz e a sua satisfação por “ter encontrado alguém que falava a sua língua” e em relação a quem se sente cúmplice (“Aos poucos compactuaram”) são também características desta fase da vida. Os sentimentos referidos no último período são partilhados por ambos e associam-se de novo à angústia existencial e à busca: a tristeza de não encontrar respostas (“mal disfarçando a gravidade”), o orgulho e a audácia de ser capaz de fazer perguntas para compreender, de serem diferentes dos outros, de “falar sobre coisas que realmente importavam” (§ 4), de partilhar com alguém aquilo que poucos entendem.

O parágrafo sete retoma a questão da linguagem. Este tema já tinha sido afluído no segundo e no quarto parágrafos onde se dizia que as palavras eram um “renovado ludíbrio” e “uma armadilha”; aqui apresenta-se a linguagem escrita como um meio mais sincero de encontrar a verdade o que coincide com a concepção da própria autora como já referimos no capítulo anterior:

Até que também a palavra angústia foi secando, mostrando como a linguagem falada mentia. (Eles queriam um dia escrever.) A palavra angústia passou a tomar aquele tom que *os outros* usavam, e passou a ser um motivo de leve hostilidade entre ambos. Quando ele sofria, achava uma gafe ela falar em angústia. “Eu já *superei* esta palavra”, ele sempre *superava* tudo antes dela, só depois é que a moça o alcançava. (§ 7)

A palavra angústia perde o seu significado com o uso e a contaminação do tom dos outros, aqueles outros de quem os dois jovens se querem distinguir. Superada a palavra, a singularidade da relação entre os dois adolescentes começa a ser posta em causa - “E aos poucos ela se cansou de ser aos olhos dele a única mulher angustiada” (§ 8). A busca de autenticidade e verdade de ambos reflecte-se na preocupação da moça com a forma como o rapaz a encara:

Ao mesmo tempo que isso a lisonjeava, ofendia um pouco: era como se ele se surpreendesse de ela ser capaz, exactamente por não julgá-la capaz. Embora, se

ambos não tomassem cuidado, o fato dela ser mulher poderia de súbito vir à tona.. Eles tomavam cuidado. (§ 8)

Levantam-se aqui duas questões: a da identificação abusiva das qualidades humanas com os padrões masculinos e a do controle dos próprios impulsos no sentido de evitar a aproximação entre dois seres de sexo oposto. Se quisermos restringir-nos mais à dinâmica do texto a questão pode pôr-se de outro modo - a atitude confortável de encarar a moça como um homem (§ 5) funciona como um pau de dois bicos na relação: por um lado seria mais fácil o entendimento entre os dois, por outro seria mais necessário estar atento para não deixar “o fato dela ser mulher (...) vir à tona”. Este excerto aproxima-se do conto de “Psychology” de K. Mansfield na busca de verdade e sinceridade das personagens e na sua cumplicidade hostil. No entanto, Lispector apresenta-nos personagens mais interrogativas e complexas tanto pela sua idade como pela inquietação existencial que transmitem e que está ausente no par de “Psychology”.

O parágrafo dez assinala o carácter contraditório da relação dos dois jovens - se por um lado a hostilidade aumenta e se assegura que eles não se amavam, por outro não podiam deixar de se procurar porque eram jovens e necessitavam de se afirmar num mundo à parte, porque ambos acreditavam na sinceridade em oposição à mentira dos outros, por um “único ponto que os unia: o erro que havia no mundo e a tácita certeza de que se eles não o salvassem seriam traidores”, porque, numa palavra, se sentiam diferentes de todos os outros ao procurar compreender. A afirmação repetida de que não existe amor e a justificação final desse facto podem ser interpretadas no seu sentido mais directo e denotativo, mas podem também ser lidas como sugestões irónicas construídas a partir da técnica de “overstatement”^{xlii} que traduzem a necessidade dos dois adolescentes, por motivo de insegurança, de negar aquilo que é muito natural que aconteça:

Assim continuaram a se procurar, vagamente orgulhosos de serem diferentes dos *outros*, tão diferentes a ponto de nem se amarem. (...) Quanto a amor, eles não se amavam, era claro. Ele até já lhe falara de uma paixão que tivera recentemente por um professor. Ele chegara a lhe dizer - já que ela era como um homem para ele -, chegara mesmo a lhe dizer, com uma frieza que inesperadamente se quebrara em horrível bater de coração, que um rapaz é obrigado a resolver “certos problemas”, se quiser ter a cabeça livre para pensar. Ele tinha dezesseis anos, e ela, dezessete. Que ele, com severidade, resolvia de vez em quando certos problemas, nem seu pai sabia. (§ 10)

Esta leitura é confirmada pelos dois parágrafos que se seguem cuja indeterminação e ambiguidade não excluem a alusão à iniciação sexual dos jovens:

O fato é que, tendo uma vez se encontrado na parte secreta deles mesmos, resultara na tentação e na esperança de um dia chegar ao máximo. Que máximo? Que é, afinal, que eles queriam? Eles não sabiam, e usavam-se como quem se agarra em rochas menores até poder sozinho galgar a maior, a difícil e a impossível; usavam-se para se exercitarem na iniciação; usavam-se impacientes, ensaiando um com o outro o modo de bater asas para que enfim - cada um sozinho e liberto - pudesse dar o grande vôo solitário que também significaria o adeus um do outro. Era isso? Eles se precisavam temporariamente, irritados pelo outro ser desastrado, um culpando o outro de não ter experiência. Falhavam em cada encontro como se numa cama se desiludissem. O que é, afinal, que queriam? Queriam aprender. Aprender o quê? Eram uns desastrados. (§ 11 e 12)

A necessidade de experimentar e de aprender mesmo afectivamente, a insatisfação e a necessidade de ir mais além, típicas desta fase da vida são utilizadas por Lispector para levantar questões sobre o sentido da existência e as contradições que esta apresenta ao ser humano. É o que acontece na segunda parte do parágrafo doze e no parágrafo treze. No primeiro caso chama-se a atenção para o facto de eles não poderem dizer que eram infelizes pois não passavam fome e eram saudáveis; no segundo afirma-se o oposto pois a procura incessante de compreender as coisas e de um ideal, a ausência de respostas tornava-os profundamente infelizes:

Oh, eles não poderiam dizer que eram infelizes sem ter vergonha, porque sabiam que havia os que passam fome; eles comiam com fome e vergonha. Infelizes? Como? Se na verdade tocavam, sem nenhum motivo, num tal ponto extremo de felicidade como se o mundo fosse sacudido (...) Infelizes? Se eram corpos com sangue como uma flor ao sol. (...) Como poderiam jamais ser infelizes seres assim?

Eles eram muito infelizes. Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetira - e sem nem ao menos se amarem. O ideal os sufocava, o tempo passava inútil, a urgência os

chamava - eles não sabiam para o que caminhavam e o caminho os chamava. (§ 12 e 13)

O parágrafo catorze volta à questão da palavra e da expressão. A palavra poesia que ainda poderia salvar os dois jovens encontra-se já viciada e dominada pelos mais velhos (tal como já fora sugerido nos parágrafos dois e quatro), os outros em relação a quem a desconfiança destes é enorme e que procuram trazê-los para um mundo já viciado e “criado” ou seja para um mundo já interpretado. Daqui surge a repugnância dos adolescentes pelas palavras, sobretudo por aquelas que dizem tanto e são tão utilizadas que deixam de ter sentido como acontece com “poesia”: “De tão longamente ludibriados, vaidosos da própria amargura, tinham repugnância por palavras, sobretudo quando uma palavra - como poesia - era tão esperta que quase exprimia, e aí então é que mostrava mesmo como exprimia pouco”. A normalidade para a qual os outros os querem caçar, e que mais uma vez nos recorda “Os Obedientes”, é sinónimo de aceitação, rotina, uniformidade, estagnação. Em oposição à palavra poesia está a experiência:

Eles eram medrosos, científicos, exaustos de experiência. Na palavra experiência, sim, eles falavam sem pudor e sem explicá-la: a expressão ia mesmo variando sempre de significado. Experiência às vezes também se confundia com mensagem. Eles usavam ambas as palavras sem aprofundar-lhes muito o sentido. (§ 14)

Sugere-se aqui que a palavra tem uma potencialidade existencial, que o essencial da comunicação não está só na verdade que se diz mas no processo de afirmação do real, que a verdade se experimenta mais do que se define.

O passar do tempo, já referido no parágrafo nove, volta a marcar alterações nos dois jovens: se anteriormente aumentara a hostilidade entre eles, agora sublinha a dificuldade de se entenderem como da primeira vez. Tal circunstância marca também uma tolerância maior em relação aos outros, uma necessidade angustiada de se unir a eles e uma busca cada vez mais ansiosa:

E o coração do tempo era o sobressalto e havia aquele ódio contra o mundo que ninguém lhes diria que era amor desesperado e era piedade, e havia neles a cética sabedoria de velhos chineses (...). E nunca, nunca acontecia alguma coisa que enfim arrematasse a cegueira com que estendiam as mãos e que os tornasse prontos para o destino que impaciente os esperava. (§ 16)

A partir deste momento prepara-se a revelação da casa que conduzirá posteriormente à definição dos adolescentes como homem e mulher e à sua separação.

“O tempo ia passando” (§ 16) e os dois jovens vão amadurecendo:

Talvez estivessem tão prontos para se saltarem um do outro como uma gota de água quase a cair, e apenas esperassem algo que simbolizasse a plenitude da *angústia* para poderem se separar. Talvez, maduros como uma gota de água, tivessem provocado o acontecimento de que falarei. (§17)

A experiência que vai simbolizar ou materializar “a plenitude” da palavra *angústia* é a visão da casa e as suas palavras. Este acontecimento, apresentado como “vago” e insignificante assumirá uma dimensão importante aos olhos dos dois jovens de “vida pobre e ansiosa” (§ 18). Regressavam da última aula, dessincronizados e inquietos, antecipando umas férias “sem futuro e sem amarras” (§ 18). A moça estava agressiva e o rapaz parecia assumir a “doçura” (§ 20) feminina. A ligação dele ao dia seguinte era ténue, mas segundo o narrador nenhum dos dois se podia considerar neurótico nem se sabe se poderiam ser ajudados pela psicanálise. A situação de “desamparo” e de “hostilidade” (§ 20) em que se encontram e a perspectiva da separação do outro torna-os maduros e preparados para o acontecimento da casa:

Talvez tudo tivesse vindo de eles estarem com a procura no rosto. Ou talvez do fato da casa estar diretamente encostada à calçada e ficar tão “perto”. Eles mal tinham espaço para olhá-la, imprensados como estavam na calçada estreita, entre o movimento ameaçador dos ônibus e a imobilidade absolutamente serena da casa. (§ 23)

Benedito Nunes reflecte bem esta situação nas palavras que escreve sobre as afinidade com a filosofia da existência em C. Lispector:

Quando nos sentimos existindo, em confronto solitário com a nossa própria existência, sem a familiaridade do cotidiano e a proteção das formas habituais da linguagem, quando percebemos ainda a irremediável contingência, ameaçada pelo Nada, dessa existência, é que estamos sob o domínio da angústia,

sentimento específico e raro, que nos dá uma compreensão preliminar do Ser.
xliii

Toda a descrição da posição da casa em relação aos adolescentes transmite uma sensação de aprisionamento e encurralamento acentuando ao mesmo tempo a pequenez destes:

Era grande, larga e alta como as casas ensobradadas do Rio antigo. Uma grande casa enraizada. (...) Eles se haviam voltado e a casa estava tão perto como se, saindo do nada, lhes fosse jogada aos olhos uma súbita parede. Atrás deles os ônibus, à frente a casa - não havia como não estar ali. Se recuassem seriam atingidos pelos ônibus, se avançassem esbarrariam na monstruosa casa. Tinham sido capturados.

A casa era alta, e perto, eles não podiam olhá-la sem ter que levantar infantilmente a cabeça, o que os tornou de súbito muito pequenos e transformou a casa em mansão. (...) Apequenados, eles abriram os olhos espantados: a casa era *angustiada*. (§ 24 e 25)

A casa materializa ou encarna a palavra angústia ou seja acrescenta o concreto - “aquela verdade” (§ 27) a uma busca existencial até aí apenas circunscrita à expressão. Ela é a experiência que por vezes se confunde com mensagem (§ 14) mas a angústia da existência revela-se nela também pois ela participa na mesma contingência absurda que envolve o homem. A falta de sentido da casa reflecte a ausência de orientação para um objecto ou acontecimento determinado e a afirmação de que tal angústia se dirige para o nada. Por outras palavras, a angústia, tal como a náusea, não têm por objecto um ser determinado, embora possam ser desencadeadas pela contemplação de uma coisa em particular. O parágrafo vinte e seis descreve a casa como uma imagem dessa angústia mantendo e acentuando a designação de meninos para os adolescentes:

Era uma construção que pesava no peito dos dois meninos. Um sobrado como quem leva a mão à garganta. Quem? Quem a construíra, levantando aquela feiúra pedra por pedra, aquela catedral do medo solidificado? Ou fora o tempo que se colara em paredes simples e lhes dera aquele ar de estrangulamento, aquele silêncio de enforcado tranquilo? A casa era forte como um *boxeur* sem pescoço. E ter a cabeça directamente ligada aos ombros era a angústia. Eles olharam a casa como crianças diante de uma escadaria. (§ 26)

A casa angustiada transforma-se assim numa revelação para os dois jovens medrosos e boquiabertos “diante daquela verdade” (§ 27) que já tinha sido desejada no

início do texto (§ 8). A angústia é agora “apenas uma casa grossa, tosca, sem pescoço, só aquela potência antiga” (§ 27). A imagem da esfinge está associada simbolicamente à ideia de enigma, apresentando-se no início de um destino que é ao mesmo tempo mistério e necessidade, mas esta chegada a uma meta tão significativa revelar-se-á enganadora nos parágrafos vinte e oito e vinte e nove em que, em dois dos quatro únicos extractos em discurso directo de todo o texto, a casa dirá que não tem segredo nenhum.

A experiência do encontro com a casa não leva os adolescentes a escapar à angústia; aquela transforma-se de elemento familiar em elemento estranho, inóspito e ameaçador. Toda a firmeza do mundo se dilui e a descrição do estado de espírito dos adolescentes no parágrafo trinta revela essa desorientação e o aspirar a um futuro sem a ameaça da angústia:

A moça ancorara-se no espanto, com medo de sair deste para o terror de uma descoberta. (...) O silêncio de ambos deixava o sobrado intacto. (...) Agora, mesmo que lhes avisassem (...) ali ficariam, presos pelo fascínio e pelo horror. Fixando aquela coisa erguida tão antes deles nascerem, aquela coisa secular e já esvaziada de sentido, aquela coisa vinda do passado. (...) Oh Deus, dai-nos o nosso futuro! (...) E se tinha olhos, eram redondos olhos vazios de estátua. Oh Deus, não nos deixeis ser filhos desse passado vazio, entregai-nos ao futuro. Pois não era a liberdade o que as duas crianças queriam, elas bem queriam ser convencidas e subjugadas e conduzidas - mas teria que ser por alguma coisa mais poderosa que o grande poder que lhes batia no peito. (§ 30)

A liberdade referida no último período, não desejada pelos jovens, é a liberdade do existencialismo que engrandece e que, sendo assumida e garante do sentido da existência, implica a vertigem, o risco e a consequente angústia. Rejeitá-la é rejeitar a angústia que com eles crescia - “o grande poder que lhes batia no peito” em favor de algo mais poderoso que os convencesse subjugasse e conduzisse, ou seja que os não deixasse livres para pensar. Mas isso é-lhes impossível. É a lucidez da angústia que leva a moça a sentir-se infeliz e o rapaz a perder pé na vaguidão entrando num estado em que a consciência flutua numa luz lívida e em que as palavras deixam de ter sentido - o estado de náusea. Fisicamente ele é transmitido através, por exemplo, da descrição por

três vezes (§ 31 e 35) do desvio súbito do rosto da moça com uma espécie de grunhido.

A reacção do rapaz é referida do seguinte modo:

Quanto ao rapaz, ele rapidamente perdia pé na vaguidão como se fosse ficando sem um pensamento. Isso também era resultado da luz da tarde: era uma luz lívida e sem hora. O rosto do rapaz estava esverdeado e calmo, e ele agora não tinha nenhuma ajuda das palavras dos *outros*: exatamente como temerariamente aspirara um dia conseguir. Só que não contara com a miséria que havia em não poder exprimir.

Verdes e nauseados eles não saberiam exprimir. A casa simbolizava alguma coisa que eles jamais poderiam alcançar, mesmo com toda uma vida de procura de expressão. (§ 32 e 33)

A náusea é desencadeada pela contemplação de uma coisa em particular mas a sua causa real é o mundo, a existência. Neste estado o quotidiano e as palavras perdem o sentido (“olhos vazios de estátua”) e descobre-se a existência como facto contingente, gratuito e absurdo. “Procurar a expressão” (§ 33) ou seja tentar explicar a angústia seria um divertimento que afastaria os dois jovens da “perigosa verdade” (§ 33) - a lucidez de ter consciência do absurdo ou náusea. A decisão da escrita é a tentativa de “sobreviver” (§ 33) isto é, mais uma vez de entender as coisas procurando clarificá-las através de um texto.

Chegados ao limite da sua busca - a náusea, não era possível voltar atrás. Os dois jovens apercebem-se agora de como a sua angústia inicial era apenas uma brincadeira em confronto com a situação actual:

Agora, tão menores que ela, parecia-lhes que tinham apenas brincado de ser moço e doloroso e de dar a *mensagem*. Agora, espantados tinham finalmente o que haviam perigosa e imprudentemente pedido: eram dois jovens realmente perdidos. (...) Ah, se ainda pudessem apaziguar o mundo por eles exacerbado, assegurando-lhe: ‘estávamos apenas brincando! Somos dois impostores!’ Mas era tarde. (...) E, por Deus, em nome de que poderia alguém exigir que tivessem esperança de que o futuro seria deles? Quem? ! mas quem se interessava em esclarecer-lhes o mistério, e sem mentir? Havia por acaso alguém trabalhando nesse sentido? (§ 34)

A partir do parágrafo trinta e seis encontram-nos perante uma espécie de acordar do estado de náusea, em que os dois adolescentes haviam estado imersos. Desse acordar eles surgem embora vacilantes já como homem e mulher, o que irá transformar

a sua relação. O primeiro sinal dessa transformação é a separação. O cigarro, o bâton, o rouge e o colar são marcas da idade adulta que surge ainda intermitentemente - “Magro e irremediavelmente moço, sim, mas homem (...) Pois ela, volta e meia, era uma mulher. Com um cinismo reconfortante, o rapaz olhou-a curioso. E viu que ela não passava de uma moça” (§ 37, 38 e 39). A segunda grande transformação que ambos sofrem é a nova forma de encararem o outro. A relação passa a ser mais convencional, mais distante, a moça sente-se nua e humilde, “submissa, corpo sagrado e impuro”, o rapaz passa a olhá-la como um ser limitado ao seu papel de fêmea, incapaz de partilhar angústias como anteriormente, vitorioso por ser homem em oposição a esse outro que se encolhia ferido. Os parágrafos quarenta e um e quarenta e dois descrevem com a maior clareza esta oposição:

Despediram-se e eles, que nunca se apertavam as mãos porque seria convencional, apertaram-se as mãos, pois ela, na falta de jeito de em tão má hora ter seios e um colar, ela estendera desastrosamente a sua. O contato das duas mãos úmidas se apalpando sem amor constrangeu o rapaz como uma operação vergonhosa, ele corou. E ela, com batom e ruge, procurou disfarçar própria nudez enfeitada. Ela não era nada, e afastou-se como se mil olhos a seguissem, esquivando na sua humildade de ter uma condição.

Vendo-a afastar-se, ele a examinou incrédulo, com um interesse divertido: ‘será possível que mulher possa realmente saber o que é angústia?’ E a dúvida fez com que ele se sentisse muito forte. ‘Não, mulher servia mesmo era para outra coisa, isso não se podia negar.’ E era de um amigo que ele precisava. (...) Sentiu-se então limpo e franco, sem nada a esconder, leal como um homem. De qualquer tremor de terra, ele saía com um movimento livre para a frente, com a mesma orgulhosa inconsequência que faz o cavalo relinchar. Enquanto ela saiu costeando a parede como uma intrusa, já quase mãe dos filhos que um dia teria, o corpo pressentindo a submissão, corpo sagrado e impuro a carregar. (...) De cada luta ou repouso, ele saía mais homem, ser homem se alimentava mesmo daquele vento que agora arrastava poeira (...) O mesmo vento de poeira que fazia com que o outro ser, o fêmeo, se encolhesse ferido, como se nenhum agasalho fosse jamais proteger a sua nudez, esse vento das ruas. (§ 41 e 42)

Este assumir de um certo tipo de masculinidade, resultante do processo de revelação da casa-náusea-acordar-desse estado mantém-se por pouco tempo. Ao observar fascinado a moça correr para o ônibus, subir como um macaco - animal tão contingente e absurdo nas suas lutas diárias como o ser humano, o rapaz sente-se

desequilibrado e tomado pela desconfiança interrogando-se então sobre os motivos desse mau-estar. A única coisa que vira fora a moça correr à toa para um ônibus que ainda não ia partir e para o qual ela nem precisava de ter corrido. E a pergunta é clara: “Mas o que havia nisso tudo que fazia com que ele erguesse as orelhas em escuta angustiada, numa surdez de quem jamais ouvirá a explicação?” (§ 45). O que se reflecte nesta cena é a imagem do absurdo da vida humana, em que o indivíduo corre em direcção a um destino sem sentido.

O momento em que nascera um homem é também o momento em que regressa o peso no peito já referido antes (§ 30) e em que, “ignorante” e “inquieto” lhe surge “uma nova fome ávida (...) uma coisa dolorosa” (§ 46). A angústia que regressa volta a minar o sentido das coisas, dos projectos, do mundo - “Estaria ele tendo o primeiro medo de que alguma coisa fosse impossível?” (§ 46). “A possibilidade de erro” em relação a tudo o que fora sentido antes é pensada pelo rapaz e concretizada com a presença da moça: “Ele precisava dela com fome para não esquecer que eram feitos da mesma carne, essa carne pobre da qual, ao subir no ônibus como um macaco, ela parecia ter feito um caminho fatal” (§ 46). C. Lispector reforça assim a noção de que a angústia existencial nasce com o ser humano - “Ele tinha acabado de nascer um homem. Mas mal assumira o seu nascimento, e estava também assumindo aquele peso no peito” (§ 46) - e que une e desnuda na mesma condição todo o ser que existe. A nudez da fêmea que anteriormente fora colocada em oposição à força do macho é agora característica de ambos, reduzidos pela angústia à consciência da miséria.

Este “instante de fraqueza e vacilação” foi o suficiente para destruir o sentido de todas as coisas que rodeiam o homem - “ele olhou estonteado a longa rua - e tudo agora estava estragado e seco como se ele tivesse a boca cheia de poeira” (§ 48). Tal como no início a personagem encontra-se à mercê daqueles outros que procuram arrastá-lo para a

normalidade de ser homem. As imagens do último parágrafo apontam para a degradação e a morte: em primeiro lugar temos a repetição de “fraqueza e vacilação”, depois a referência à rua estragada e seca; seguidamente o retorno ao vento e à poeira (signo de morte) que anteriormente (§ 42) tinham sido alimento do orgulho masculino; a solidão depois de confessada a necessidade da mulher; a imagem de estar “sem defesa” à mercê dos outros; a destruição da mensagem (“esfarelada”) arrastada para as “grades do esgoto”. A última palavra do homem - “Mamãe” reflecte o seu desejo de regressar ao início da adolescência e ao “beijo de mãe” citado no terceiro parágrafo, a sua eventual imaturidade e revela a necessidade de invocar o arquétipo mais protector e envolvente da espécie humana. A mensagem - o desejo de alertar o mundo para o erro em que estava imerso, que tinha sido no início preocupação dos adolescentes, acaba esfarelada, materialmente na poeira e espiritualmente na angústia existencial do homem que acabara de nascer.

Como podemos ver, a epifania, intraconcatinada e negativa ou positiva conforme a perspectiva que tomarmos, funciona como elemento de rotura pois revela definitivamente o estado de náusea para o qual as personagens já se encontravam vocacionadas. Todo o período de adolescência anterior à experiência da casa é marcado pela proximidade dos dois adolescentes, pela possibilidade de permuta das qualidades de cada um e pelo desejo intenso de busca da verdade. A visão da casa e as suas palavras vêm fazer encarnar essa busca angustiada em algo de concreto que acaba por amadurecer definitivamente os jovens, trazer-lhes a sensação de náusea e lançá-los enfim no isolamento e no vazio da condição humana. A epifania, mais imperceptível e muito menos evidente neste conto do que nos outros contos da autora, é em si mesma um logro, uma revelação que nada revela ou um encontro com o nada (ou com a mesma angústia do início). A busca das personagens - embora seja uma busca sem direcção

definida (§ 12), é assinalada desde o início como um dos temas centrais do conto mas termina no vazio pois os dois jovens apenas passaram de um estado mais imaturo a um outro mais maduro, mais consciente da verdade a que se não pode chegar, menos sonhador e por isso mais desesperado e negativo. A mensagem acaba esfarelada na poeira porque na verdade não existiu como elemento inovador. Cada um dos jovens acaba só, ela a correr à toa para um ônibus que ainda não vai partir, ele fraco e vacilante (em oposição às certezas que tinha na adolescência) sentindo-se como se tivesse a boca cheia da poeira resultante da destruição do mundo que o rodeia.

É evidente que muitas das questões do existencialismo são postas neste conto: o carácter individual e dramático da existência humana, a angústia, o medo, o vazio (nada), a linguagem e as suas ilusões, a (dificuldade de) comunicação com o outro, o isolamento do mundo, a insegurança. As dissonâncias que nele se podem detectar e que não chegam a poder considerar-se antinomias, pois situam-se no mesmo pólo semântico, resultam assim directamente desta perspectiva e portanto da colisão de uma pureza adolescente em que tudo está em aberto com a consciência de absurdo da maturidade, marcada pela poeira e pela falta de sentido.

Um dos grandes temas da filosofia existencialista presente no texto e muito abordado por M. Heidegger é o problema da verdade e da linguagem. A verdade resulta, para este autor, da manifestação do ser e consequentemente do homem, na sua liberdade de se mostrar naquilo que é. A linguagem não é uma construção humana de sinais convencionais mas a casa do ser e do homem. S. Kierkegaard também aprofunda a questão da verdade de uma forma que encontra ecos na problemática apresentada neste conto. A verdade é sempre um risco, uma “incerteza objectiva” vivida intimamente e portanto de algum modo subjectiva e identificada com a vida concreta.

O narrador é uma figura fundamental na manipulação do texto. Apresenta-se em primeira pessoa uma só vez - “o acontecimento de que falarei” (§ 17) e não participa na acção narrativa, mas a sua presença domina-a totalmente. Conhece as personagens melhor que elas se conhecem a si próprias, revela-lhes os pensamentos e os sentimentos mais secretos, comenta os seus impulsos, lança sobre elas interrogações às quais não responde (§ 11 e 12). Em certos momentos parece assumir a voz interior das personagens:

E aos poucos ela se cansou de ser aos olhos dele a única mulher angustiada. Apesar disso lhe conferiu um carácter intelectual, ela também era alerta a essa espécie de equívocos. Pois ambos queriam, acima de tudo, ser autênticos (...) Sobretudo a moça já começara a não sentir prazer em ser condecorada com o título de homem ao menor sinal que apresentava de... de ser uma pessoa. Ela, por exemplo, não queria erros nem mesmo a seu favor, queria a verdade por pior que fosse. (§ 8)

Noutros mostra claramente que sabe mais do que elas:

Como poderiam jamais ser infelizes seres assim?
Eles eram muito infelizes. Procuravam-se cansados, expectantes, forçando uma continuação da compreensão inicial e casual que nunca se repetiria (...). Aliás, não aprofundavam nada, como se não houvesse tempo, como se existissem coisas demais sobre as quais trocar ideias. Não percebendo que não trocavam nenhuma ideia.
Bom, mas não era apenas isso, e nem com essa simplicidade. Não era apenas isso (...) havia aquele ódio contra o mundo que ninguém lhes diria que era amor desesperado e era piedade. (§ 12-16)

Uma das consequências do poder do narrador é, segundo a interessante interpretação de Leyla Perrone-Moisés^{xliv}, reduzir o leitor à mesma situação de angústia das personagens, colocá-lo perante o texto numa situação semelhante à daquelas perante a casa. Tal como esta transmite uma mensagem sem conteúdo, também o texto de Clarice nos transmite uma mensagem que nos deixa numa ignorância angustiada sobre o seu significado definitivo. O significado da casa é igualmente enigmático para personagens e leitor. Este, que espera desde o início uma revelação, chega, segundo Perrone-Moisés, ao fim do texto sabendo algo mas não exactamente o quê, duvidando do que sabe e incapaz de se desembaraçar dessas dúvidas. Ele terá que admitir que a sua

posição é muito semelhante à do rapaz no final, solitário e carente perante uma mensagem perdida.

Esta posição teria algumas semelhanças com a posição da própria autora em relação à angústia. Transcrevemos a propósito um texto seu de Novembro de 1972 intitulado “O Que É Angústia”:

Um rapaz fez-me essa pergunta difícil de ser respondida. Pois depende do angustiado. Para alguns incautos, inclusive é palavra de que se orgulham de pronunciar como se com ela subissem de categoria - o que também é uma forma de angústia.

Angústia pode ser não ter esperança na esperança. Ou conformar-se sem se resignar. Ou não se confessar nem a si próprio. Ou não ser o que realmente se é, e nunca se é. Angústia pode ser o desamparo de estar vivo. Pode ser também não ter coragem de ter angústia - e a fuga é outra angústia. Mas angústia faz parte: o que é vivo, por ser vivo, se contrai.

Esse mesmo rapaz perguntou-me: você não acha que há um vazio sinistro em tudo? Há sim. Enquanto se espera que o coração entenda.^{xlv}

As questões levantadas pelo texto em relação ao tema da adolescência são usadas com os objectivos já referidos mas também constituem por si mesmas um painel interessante da forma como as relações humanas se desenvolvem nessa época da vida. Se procurarmos uma linha comum entre estes adolescentes, o par adulto de “Psychology” e o par de meia-idade de “Together and Apart” encontramos, ainda que traduzidas de formas diferentes, as indefinições, as dúvidas, as incertezas e as interrogações. Todos os pares têm ou projectam ter uma relação com a escrita, todos procuram esconder o amor ou a atracção mútua que surgem de forma espontânea, todos se separam no final acabando por desnudar os próprios sentimentos de frustração. A relação entre os sexos é um ponto chave da temática dos três contos. Em todos eles a reflexão interior, seja das personagens, seja de um narrador que discorre sobre elas e lhes assume os pensamentos é a estrutura base sobre a qual se desenrola a acção, quase inexistente no caso de Woolf e Lispector e muito mais marcada por detalhes materiais

no caso de K. Mansfield. A expressão “Together and Apart” e, em menor grau, o vocábulo “Psychology” poderiam servir de mote aos três contos.

Virginia Woolf - “An Unwritten Novel”

O conto “An Unwritten Novel” foi publicado pela primeira vez no London Mercury em Julho de 1920 e incluído no volume Monday or Tuesday (1921) editado por Hogarth Press. Em Janeiro de 1920 Virginia Woolf escreve no diário:

And happier today than I was yesterday having this afternoon arrived at some idea of a new form for a new novel. Suppose one thing should open out of another - as in An Unwritten Novel - only not for 10 pages but 200 or so - doesn't that give the looseness & lightness I want: doesn't that get closer and yet keep form & speed, & enclose everything, everything? My doubt is how far it will enclose the human heart - Am I sufficiently mistress of my dialogue to net it there? For I figure that the approach will be entirely different this time: no scaffolding; scarcely a brick to be seen; all crepuscular, but the heart, the passion, humour, everything as bright as fire in the mist. Then I'll find room for so much - a gaiety - an inconsequence - a light spirited stepping at my sweet will. Whether I'm sufficiently mistress of things - that's the doubt; but conceive Mark on the Wall, K[ew]. G[ardens]. & unwritten novel taking hands & dancing in unity. What the unity shall be I have yet to discover: the theme is a blank to me; but I see immense possibilities in the form I hit upon more or less by chance 2 weeks ago.^{xlvi}

Embora não ilustre a génese do conto mas sim do romance que viria a intitular-se Jacob's Room, este excerto serve para reforçar o que foi dito no capítulo IV sobre o significado experimental e acessório dos contos, do ponto de vista da autora, na sua obra. “An Unwritten Novel” costuma associar-se justificadamente ao ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924) em que V. Woolf discute as diversas formas de o romancista apresentar uma personagem a partir da experiência que diz ter vivido numa carruagem de comboio.

Este conto constitui um dos melhores exemplos do carácter experimental da escrita de V. Woolf, desenhando-se como uma parábola sobre as dificuldades do escritor no processo de criação artística. Assemelha-se pela sua estrutura e focalização

na imaginação do narrador e na questão do carácter ilusório da realidade externa, aos contos “The Mark on the Wall”^{xlvii}, “Moments of Being: Slater’s Pins Have No Points”, “The Lady in the Looking-Glass” e “The Shooting Party”. Em todos eles se descreve o esforço de uma figura anónima no sentido de captar algo da realidade objectiva que a rodeia, seja uma pessoa ou um objecto; após a reconstrução de um episódio ou um cenário relativo ao elemento em questão, a realidade vem destruir ou desmentir completamente a fantasia da personagem narradora. Em “An Unwritten Novel” o narrador anónimo começa por observar os passageiros que viajam consigo na carruagem de um comboio, acabando por fixar a atenção numa mulher que, de acordo com a sua imaginação, parece ser a mulher mais infeliz do mundo mas também a única ali dentro que olha a vida de frente. A partir daqui e depois de uma pequena troca de palavras entre ambos, o narrador inicia o processo imaginativo de construção de uma narrativa sobre a vida familiar e os antecedentes da mulher, constantemente interrompido por hesitações e dúvidas sobre as opções a tomar em relação à evolução da fantasia criada. É precisamente neste processo que V. Woolf revela um domínio inovador das técnicas relacionadas com a exploração da corrente de consciência, quer do narrador quer das personagens por ele imaginadas. O leitor entra então no labirinto da mente do narrador/escritor, sendo levado a ver com os olhos daquele mas tendo que distinguir um primeiro nível de realidade que envolve o narrador e a sua observação e interpretação dos gestos da mulher no comboio e um segundo nível que envolve a fantasia criada por ele a respeito da mulher.

A estrutura formal do texto é marcada por uma dissonância constante - a maioria dos factos físicos sobre Minnie acaba por se mostrar falsa e toda a história inventada a seu respeito é desacreditada com o aparecimento do filho no final. A consistência de qualquer intriga acaba assim por ser posta em causa.

Os primeiros quatro parágrafos apresentam a situação de partida descrevendo as expressões da mulher no comboio e a forma como o narrador é afectado pela presença desta. A única viajante que parece encarar a vida sem fingimento e estratagemas é aquela que revelará uma expressão falsa:

Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge to the poor woman's face - insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it. Life's what you see in people's eyes; life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of - what? (...) Five faces opposite - five mature faces - and the knowledge in each face. Strange though, how people want to conceal it! (...) the terrible thing about the fifth is that she does nothing at all. She looks at life. Ah, but my poor, unfortunate woman, do play the game - do, for all our sakes, conceal it! (§ 1)

A imagem do Times como reservatório de vida a partir do qual o narrador escolhe pode ser encarada como um símbolo da escrita descritiva, ordenada e factual mais convencional, que não toma em consideração a natureza humana, forma amplamente criticada por V. Woolf em ensaios como “Mr. Bennett and Mrs. Brown” ou “Modern Fiction”. Citamos o primeiro:

The Russian would pierce through the flesh; would reveal the soul - the soul alone, wandering out into the Waterloo Road, asking of life some tremendous question which would sound on and on in our ears after the book was finished. And then besides age and country there is the writer's temperament to be considered. You see one thing in character, and I another. You say it means this, and I that. And when it comes to writing, each makes a further selection on principles of his own. (...) There she sits in the corner of the carriage - that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs. Brown is eternal, Mrs. Brown is human nature, Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out (...) They have looked very powerfully, (...) out of the window (...) but never at her, never at life, never at human nature.^{xlviii}

O reservatório de factos do jornal e o “escudo” que protege a narradora constituem um obstáculo entre o escritor e a natureza humana, impedindo-o de olhar para a vida mais directamente e de interrogá-la:

Again I dipped into my great reservoir of life. ‘Take what you like,’ I continued, ‘births, deaths, marriages, Court Circular, the habits of birds, Leonardo da Vinci, the Sandhills murder, high wages and the cost of living - oh, take what you like,’ I repeated, ‘it's all in *The Times*!’ (...)

The Times was no protection against such sorrow as hers. But other human beings forbade intercourse. The best thing to do against life was to fold the paper so that it made a perfect square, crisp, thick, impervious even to life. This done, I glanced up quickly, armed with a shield of my own. She pierced through my shield; she gazed into my eyes as if searching any sediment of courage. (§ 2 e 3)

É também neste segundo parágrafo que se iniciam os monólogos interiores que marcarão todo o texto: “She seemed to apologise and at the same time to say to me, ‘If only you knew!’ (...) ‘But I do know,’ I answered silently (...)”.

Depois de o último viajante abandonar o compartimento o narrador e a mulher ficam sós e estabelecem um diálogo que será interrompido no parágrafo sete e retomado apenas no final antes da mulher sair do comboio na estação de Eastbourne (§ 26). O discurso que medeia entre os parágrafos nove e vinte e seis apresenta-nos a ficção e a visão subjectiva do narrador sobre a mulher, a quem ele chamará Minnie Marsh, alternando com a realidade objectiva que encontra à sua frente no comboio.

O discurso narrativizado e o discurso directo da mulher introduzidos pelo narrador não permitem tirar conclusões objectivas claras sobre a situação daquela; no entanto as interpretações do narrador e as suas reacções aos gestos da mulher apontam já para um sentido na história pessoal da viajante:

‘My sister-in-law’ - the bitterness of her tone was like lemon on cold steel (...) Then she shuddered, and then she made the awkward angular movement that I had seen before, as if, after the spasm, some spot between the shoulders burnt or itched. (...) Her lips pursed as if to spit venom at the word; pursed they remained. (§ 5-8)

A mancha imaginária que queima entre os ombros materializa-se no gesto da mulher de esfregar com a luva uma mancha no vidro. Esta mancha pode simbolizar um ponto obscuro de um passado que a mulher procura esconder ou esquecer.

O parágrafo oito traz-nos uma espécie de identificação do narrador com a mulher. Esta identificação já tinha sido sugerida na primeira parte quando se afirma que tanto a mulher do comboio como o narrador olham a vida (§ 1 e 4) e no parágrafo três

quando se descreve o olhar perscrutador que atravessa o narrador (mais característico do romancista do que da personagem descrita). Aqui o narrador repete minuciosamente os gestos da mulher e aproxima-se tanto dela que acaba por decifrar os seus segredos, estabelecendo-se a comunhão necessária ao romancista para criar uma personagem, neste caso Minnie Marsh, cuja história se iniciará no parágrafo que se segue a este:

Something impelled me to take my glove and rub my window. There, too, was a little speck on the glass. For all my rubbing it remained. And then the spasm went through me; I crooked my arm and plucked at the middle of my back. My skin, too, felt like the damp chicken's skin in the poulterer's shopwindow; one spot between the shoulders itched and irritated, felt clammy, felt raw. Could I reach it? Surreptitiously I tried. She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But she had communicated, shared her secret, passed her poison; she would speak no more. (...) I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze. (§ 8)

A fantasia sobre Minnie inicia-se com a descrição da sua chegada a casa da cunhada Hilda. Aqui, o narrador assume o papel do escritor que vai construindo a narrativa momento a momento. Esta noção de instabilidade é dada por exemplo pela selecção de situações e elementos feita abertamente pelo narrador/escritor, pela utilização dos parêntesis ou pela forma de se dirigir à personagem directamente como se lhe traçasse cada movimento:

Slowly the knives and forks sink from the upright. (...) [But this we'll skip; ornaments, curtains, trefoil china plate, yellow oblongs of cheese, white squares of biscuit - skip - oh, but wait! Half-way through luncheon one of those shivers; Bob stares at her, spoon in mouth. 'Get on with your pudding, Bob;' but Hilda disapproves. 'Why should she twitch?' Skip, skip, till we reach the landing on the upper floor; stairs brassbound; linoleum worn; oh, yes! Little bedroom looking out over the roofs of Eastbourne - zigzagging roofs like the spines of caterpillars, this way, that way, striped red and yellow, with blue-black slating.] Now, Minnie, the door's shut; Hilda heavily descends to the basement; you unstrap the straps of your basket, lay on the bed a meagre nightgown, stand side by side furred felt slippers. The looking-glass - no, you avoid the looking-glass. (§ 10)

O espelho surge, tal como em outras narrativas de V. Woolf, como um elemento onde o indivíduo vê reflectida a verdade sobre o seu eu. Por isso Minnie, que terá segundo a imaginação do narrador algo a esconder, o evita. A segunda parte do

parágrafo dez explora a posição de Minnie, agora sentada à janela. O narrador utiliza um tom de intimidade com o leitor e os parêntesis para explicar, enquanto ela parece dormir, como a imagina a rezar a um Deus severo perante o qual terá cometido um pecado grave - um crime:

(Let me peep across at her oppsite; she's asleep or pretending it; so what would she think about sitting at the window at three o'clock in the afternoon? Health, money, bills, her God?) Yes, sitting on the very edge of the chair looking over the roofs of Eastbourne, Minnie Marsh prays to God. (...) and I see him on a chair, in a black frock-coat, not so very high up either; I can manage a cloud or two for him to sit on; (...) a brutal old bully - Minnie's God! Did he send the itch and the patch and the twitch? Is that why she prays? What she rubs on the window is the stain of sin. Oh, she committed some crime! (§ 10)

O parágrafo onze retrata a construção pelo narrador/escritor do crime cometido por Minnie. Aquele começa por declarar que tem uma selecção de crimes à escolha; a primeira hipótese imaginada não lhe agrada - “But I'm off the track” (§ 11), até porque teme a reacção dos cientistas ao percurso da personagem (“They would say she kept her sorrow, suppressed her secret - her sex, they'd say - the scientific people. But what flummery to saddle *her* with sex!”); a segunda (“No - more like this”), baseada no atraso de Minnie ao chegar a casa vinte anos atrás e na consequente morte de um irmãozinho (uma paródia à personagem Sophie do romance de A. Bennett The Old Wive's Tale), é mais aceitável e pode adequar-se à mancha que parece queimar a personagem entre os ombros ou que ela procura apagar na janela do comboio.

O narrador continua a dirigir-se a Minnie embora ela pareça adormecida e indirectamente ao leitor que conhece o ponto de partida da fantasia. A imagem da oração diária na igreja não está localizada no tempo nem no espaço e mistura-se com a imagem do tique de Minnie (“Next she twitches” - § 12), com a reacção dos sobrinhos e com a divagação sobre Deus (§ 13), interrompida por Hilda. A mistura de vários níveis temporais e de vários espaços - Minnie sente a presença de Deus na igreja mas a irmã

interrompe-a no quarto - contribui para mostrar que é o narrador que domina totalmente a acção e leva o leitor a sentir que afinal é ele o protagonista do conto.

O narrador continua a orientar e a definir os sentimentos de Minnie em relação à cunhada e ao passeio pela rua - “How you hate her! She’ll even lock the bathroom door overnight (§ 14)” utilizando o discurso indirecto livre. Mas a personagem também toma as suas decisões que podem não coincidir com as do escritor; de repente Minnie diz “’Eggs are cheaper!’ ” (§ 14) o que arrelia o narrador/escritor que seguia num sentido diferente - “That’s what always happens! I was heading her over the waterfall, straight for madness, when, like a flock of dream sheep, she turns t’other way and runs between my fingers. Eggs are cheaper” (§ 14). O narrador testemunha aqui a dificuldade de captar o momento que o aproxime da essência da personagem. O mesmo ponto de vista é apresentado no parágrafo seguinte.

O parágrafo quinze desenvolve na primeira parte as reflexões do narrador/escritor sobre as dificuldades de “ler” o rosto humano e sobre a efemeridade desses momentos de percepção. Aquele confessa desejar reter o espírito de Minnie e afirma que os olhos e os pensamentos dos outros são prisões para o escritor:

Have I read you right? But the human face - the human face at the top of the fullest sheet of print holds more, withholds more (...) and in the human eye (...) there’s a break - a division - so that when you’ve grasped the stem the butterfly’s off . (...) Hang still, then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh. (...) The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. (§ 15)

Na segunda parte regressa-se a Minnie ou melhor à mulher que viaja no comboio e que o narrador imagina com este nome; o narrador confunde o seu próprio discurso com o discurso imaginário da mulher e mistura a realidade com a ficção - insere por exemplo a frase sobre os ovos baseada no gesto real da mulher, numa situação imaginária criada por si:

Are you down too, you in the corner, what's your name - woman Minnie Marsh (...) There she is, tight to her blossom; opening her hand-bag, from which she takes a hollow shell - an egg - who was saying that eggs were cheaper? You or I? Oh, it was you who said it on the way home, you remember, when the old gentleman (...) And now you lay across your knees a pocket-handkerchief into which drop little angular fragments of eggshell - fragments of a map - a puzzle. I wish I could piece them together! (§ 15)

A imagem da casca de ovo partida aos bocadinhos como um *puzzle* que o narrador deseja reunir pode constituir uma alusão ao trabalho criativo do escritor, que parte de alguns dados para reconstruir um painel com sentido; mas ela conduz também este narrador de imaginação tão fértil a outras associações de ideias que acabam por fazê-lo perder-se - “But to return - To what, to where?” (§ 15 e 16). Regressado ao seu tema de trabalho ele continua a debater-se com questões inerentes à construção da narrativa ao mesmo tempo que parodia algumas das personagens e temas de Bennett e a sua preocupação com os pormenores criticada por V. Woolf no artigo “Mr. Bennett and Mrs. Brown”:

There I've hidden them all this time in the hope that somehow they'd disappear, or better still emerge, as indeed they must, if the story's to go on gathering richness and rotundity, destiny and tragedy, as stories should, rolling along with it two, if not three, commercial travellers and a whole grove of aspidistra. 'The fronds of the aspidistra only partly concealed the commercial traveller - ' Rhododendrons would conceal him utterly, and into the bargain give me my fling of red and white, for which I starve and strive; but rhododendrons in Eastborne - in December - on the Marshes' table - no, no, I dare not; it's all a matter of crusts and cruets, frills and ferns. Perhaps there'll be a moment later by the sea. (§ 16)

Encontramos aqui, no mesmo discurso e tal como Bakhtin salienta no ensaio “Discourse in the Novel”^{xlix} dois tipos de linguagem: a do escritor que se preocupa seriamente com a forma de abordar o material de ficção que pretende expor, e a do escritor que ironiza sobre as técnicas usadas por outros companheiros do mesmo ofício. Estes dois tipos de linguagem interagem ou “dialogam” até ao final do parágrafo: de um lado temos as referências aos movimentos da mulher que vai no comboio, ao ovo, à localidade por onde se passa - Lewes, ao desejo de ter uma personagem com um nome

agradável; de outro a preocupação com os botões de Moggridge, com a sua forma de usar o guardanapo - “but this is primitive, and whatever it may do to the reader, don’t take me in” (§ 16), com as botas da sua família ou com as mortes dos rododendros nos romances, aparentemente mais importantes do que a vida de Moggridge.

Em seguida voltamos ao ponto de vista do narrador/escritor que procura penetrar na alma de Moggridge; a sequência desse contacto já é dada através de nova paródia à minúcia de uma descrição demasiado material: “The enormous stability of the fabric; the spine tough as whalebone, straight as oaktree; the ribs radiating branches; the flesh taut tarpaulin; the red hollows; the suck and regurgitation of the heart” (§ 17). Segue-se o ponto de vista de Moggridge, em monólogo interior, sobre Minnie e Hilda.

O parágrafo dezanove é uma espécie de diálogo entre Moggridge e o narrador, isto é, a cada frase supostamente dita por Moggridge o narrador faz observações sobre o som das suas palavras como que planeando passo a passo as frases que colocará na boca da personagem: “ ‘Dear, dear, dear!’ How beautiful the sound is! like the knock of a mallet on seasoned timber, like the throb of the heart of an ancient whaler” (§ 19). Mais uma vez temos aqui um bom exemplo da inserção de duas vozes de estrutura e níveis narrativos diferentes no texto.

A partida de Moggridge (§ 20) deixa o narrador, depois de uma transição cuja imagem nos recorda o artigo “Modern Fiction”, de novo perante Minnie a quem se dirige directamente e que responde segundo a sua fantasia “I can face it no longer” (§ 22). Os gestos da mulher do comboio continuam a ser apresentados entre parêntesis, fazendo contraponto com a história imaginada por aquele e com as suas reflexões:

But when the self speaks to the self, who is speaking? - the entombed soul, the spirit driven in, in, in to the central catacomb; the self that took the veil and left the world - a coward perhaps, yet somehow beautiful, as it flits with its lantern restlessly up and down the dark corridors. ‘I can bear it no longer,’ her spirit says. ‘That man at lunch - Hilda - the children.’ Oh, heavens, her sob! (...) ‘Not for me - not for me’. (§ 22)

Minnie ter-se-ia sentido infeliz ao testemunhar uma situação familiar que ela nunca teve, mas teria procurado remendar os buracos da vida (“the muffins, the bald elderly dog (...) the consolation of underlinen”) tal como remenda agora o buraco da luva - “So, taking the glove with the worn thumb, defying once more the encroaching demon of what’s called going in holes, you renew the fortifications, threading the grey wool, running it in and out” (§ 23). Encontramos neste parágrafo e no seguinte dois temas muito caros a V. Woolf: a questão do ponto de vista ou perspectiva - “the vista” e da imaginação - “the vision”, e a imagem da vida como uma teia que se tece.

A primeira parte do parágrafo vinte e cinco prossegue com a história imaginada de Minnie, mas a partir de um certo momento passa-se directamente para a realidade da mulher que viaja no comboio e que se prepara para sair - “And what is happening? Unless I’m much mistaken, the pulse’s quickened, the moment’s coming, the threads are racing, Niagara’s ahead. Here’s the crisis!” (§ 25). O narrador precisa de coragem para enfrentar a alma da personagem, para enfrentar afinal uma realidade que procurou conhecer ou adivinhar ao longo de toda a viagem de comboio. O diálogo daquele com a mulher, que passou agora ao primeiro plano do discurso, intercala com a história fantasiada de Minnie, entre parêntesis (§ 29). Houve assim uma troca de posições na estrutura paralela realidade/ficção que o narrador vem desenvolvendo desde o início.

A frase da mulher sobre o filho constitui uma revelação negativa para o narrador, o destruir de todo o edifício ficcional criado a partir daquela mulher de que resulta uma perda de fé momentânea no valor da sua ficção:

Oh, but it’s untrue, it’s indecent... Look how he bends as they reach the gateway. She finds her ticket. What’s the joke? Off they go, down the road, side by side... Well, my world’s done for! What do I stand on? What do I know? That’s not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life’s bare as bone. (§ 32)

O parágrafo final coloca de novo o narrador no centro da acção, apresentando-nos as suas reflexões sobre as figuras da mãe e do filho que se afastam. É essa imagem - “he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building brims me with wonder” - que serve de novo de ponto de partida para os impulsos imaginativos do narrador:

Oh, how it whirls and surges - floats me afresh! I start after them. (...) Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. (§ 33)

O último período explica os sentimentos do próprio narrador através da reafirmação do seu desejo de criar e da sua confessada satisfação pelos enigmas da vida humana, o que permite ao leitor compreender melhor todo o texto. Por outro lado, se recordarmos o ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, o desenlace final do conto aponta para a noção de que o valor da ficção não depende da transposição fiel dos contextos reais a que se refere. Esta e outras reflexões de carácter metaficcional como a manipulação da forma e a busca artística estruturam-se dentro da narrativa de Minnie, uma das três histórias pessoais enquadradas pela viagem de comboio. As outras duas são a do narrador/escritor que procura captar a natureza humana e a da mulher que viaja no comboio para se encontrar com o filho.

Virginia Woolf parte, tal como Dominic Head¹ sublinha, de uma intriga que pretende construir como tradicional mas acaba por subvertê-la com as suas considerações sobre o trabalho artístico e a busca de novas perspectivas (autonomia relativa). Esta dissonância formal, que reflecte a situação de rotura assumida dos modernistas com as convenções literárias, é vinculada através da utilização de duas linguagens que interagem dialogicamente - um tom sério em que se expõem as dificuldades do escritor e um tom jocoso e irónico, em que se desconstroem e frustram, através da técnica da epifania, os seus projectos narrativos. Mas o melhor exemplo desta

interacção e de um certo conflito de sentidos é o próprio narrador que ao procurar desesperadamente interpretar, sempre de forma errada, os tiques da figura eleita como protagonista do seu texto, acaba por expor a sua própria *psique* e as respectivas preocupações neuróticas projectando-se e transformando-se em protagonista. O excerto que se segue apoia esta interpretação:

She seemed to apologise and at the same time to say to me, 'If only you knew!' Then she looked at life again. 'But I do know,' I answered silently, glancing at *The Times* for manner's sake: 'I know the whole business. "Peace between Germany and the Allied Powers was yesterday officially ushered in at Paris - Signor Nitti, the Italian Prime Minister - a passenger train at Doncaster was in collision with a goods train..." We all know - *The Times* knows - but we pretend we don't.' (§ 2)

Os parágrafos dois e três mostram os medos e as dúvidas do narrador perante a vida e a sua crença de que cada ser esconde o seu desespero dos outros como se prova pela referência ao seu próprio escudo (§ 3). O dobrar do jornal é uma tentativa de se isolar do contacto humano e a ambivalência em relação à saída dos outros passageiros pode ser interpretada como uma prova de insegurança e medo de se aproximar da mulher. A solidão do narrador é acentuada também no parágrafo quinze, o mesmo em que confunde a fala da mulher com a sua, no seguinte excerto:

I, too, on my flower - the hawk over the down - alone, or what were the worth of life? To rise; hang still in the evening, in the midday; hang still over the down. (...) Alone, unseen; seeing all so still down there, all so lovely. None seeing, none caring. The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. (§ 15)

A mulher do comboio não confirma com dados objectivos nenhuma das suposições do narrador e a sua revelação sobre o filho problematiza ainda mais o percurso daquele. O último parágrafo apresenta-nos significativamente a mãe e o filho como figuras que desaparecem da cena deixando no último período uma série de afirmações do narrador/protagonista nas quais se acentua o uso da primeira pessoa. Este protagonista, como Stephen D. Fox acentua no seu artigo "‘An Unwritten Novel’ and a

Hidden Protagonist”^{li}, descreve um percurso evolutivo do início ao final do conto - visão sombria da vida, projecção na mulher do comboio, revelação e sensação de perda e desorientação, ressurgir do impulso criativo e restaurar da confiança na vida (“adorable world!”) - mas não tem um suporte físico ou biográfico que o enquadre como personagem e revela-se apenas de forma oblíqua através da projecção noutra figura e das reacções aos gestos dela. Minnie Marsh, ao contrário, é definida através de inúmeros detalhes concretos que virão a ser postos em questão no final. Este contraste recorda-nos as críticas de V. Woolf aos romances de pendor mais descritivo que transmitiam todos os pormenores sobre uma casa, mas nada sobre a essência da personalidade dos seus habitantes e leva-nos a encarar Minnie e o narrador como exemplos de duas formas diferentes do tratamento de personagens.

O tempo é uma das questões tocadas pelo escritor de “An Unwritten Novel”. Tal como acontece na maior parte dos romances da autora surgem dois tipos de tempo - o cronológico e o psicológico. O tempo linear, cronológico, neste caso aquele que o comboio leva a percorrer o caminho entre Londres e Eastbourne, é referido indirectamente através do nomear desse percurso:

So we rattled through Surrey and across the border into Sussex. But with my eyes upon life I did not see that the other travellers had left, one by one, till, save for the man who read, we were alone together. Here was Three Bridges station. (...)

Are we past Lewes? (...)

Yes, this is Eastbourne. (§ 4, 16 e 26)

O tempo psicológico é aquele em que se desenvolve o mundo visionário do narrador e em que o futuro, o passado e presente se fundem para criar uma determinada imagem de Minnie. A criação da história desta figura é limitada e por vezes interrompida pelos gestos da mulher do comboio situados na linha cronológica, o que aponta para a interacção entre dois mundos temporais com que o romancista tem de trabalhar:

[Minnie you must promise not to twitch till I've got this straight] (...) Here's Minnie eating her egg at the moment opposite and at t'other end of the line - are we past Lewes? - there must be Jimmy - or what's her twitch for? (...) [Yes, Minnie; I know you've twitched, but one moment - James Moggridge.] (§ 16 e 18)

Esta interferência da realidade na construção imaginária da autora é uma das estruturas responsáveis pelo tom jocoso e irônico que percorre a maior parte do texto. As oposições entre a situação de um escritor que procura criar uma ficção e uma situação real que lhe serve de ponto de partida, as dúvidas e digressões constantes do narrador e os jogos de linguagem criam uma atmosfera de duplicidade, ambiguidade e incompletude irônica num texto em que se pretende contar/escrever um romance como se diz no título. Este tanto pode aludir à noção de que todas as vidas se prestam a ser tema de um romance ou reflectir as dificuldades da escrita.

A epifania é o ponto fulcral de viragem do texto, a prova dos nove de todos os sentidos que ele poderá sugerir: ela vem pôr em causa a consistência narrativa da história de Minnie e sublinhar a falha do escritor que ao escolher um tema mais espiritual - a descrição da alma da mulher - falha porque não consegue abandonar as convenções tradicionais; vem sublinhar a existência de dois protagonistas - Minnie e o narrador-escritor, o que subverte as estratégias narrativas tradicionais; mas vem também chamar a atenção para a a imaginação ("Oh how it whirls and surges - floats me afresh! I start after them" - § 33) como instrumento de conhecimento e organização do real, de busca de um sentido para a existência e sobretudo para a existência humana.

Katherine Mansfield - "The Little Governess"

Este conto foi escrito no início do ano de 1915 e publicado na revista Signature em 18 de Outubro e 1 de Novembro do mesmo ano. Antony Alpers assinala a relação

existente entre o título do conto e a fundação de Queen's College em 1848, criado com o objectivo de apoiar a educação de um dos grupos mais desfavorecidos da sociedade vitoriana - o das mulheres que, não sendo casadas, belas ou ricas tinham apenas uma alternativa para sobreviver: a de trabalharem como governantas.

Os temas predominantes em “The Little Governess” são a disparidade entre a aparência e a realidade, o jogo entre a fuga e o logro e a questão da vulnerabilidade e isolamento femininos num mundo em que o poder é masculino. O conto centra-se nas percepções de uma jovem que empreende uma longa viagem sozinha para aceitar o seu primeiro emprego como governanta e nas suas concepções erróneas da realidade; tem início com o discurso indirecto livre, técnica que será bastante usada até ao final - “Oh, dear, how she wished that it wasn't night-time. She'd have much rather travelled by day, much much rather”. Seguem-se os avisos da funcionária do Secretariado das Governantas sobre o comportamento que a jovem deverá seguir ao viajar sozinha. Eles estabelecem assim, desde o início, uma noção clara das regras de conduta, transgressões e liberdade femininas e configuram, ao mesmo tempo uma das vertentes irónicas mais evidente do texto - a estrutural, baseada num resultado final que, tendo estes conselhos presentes, se lhes opõe totalmente.

O segundo parágrafo apresenta-nos o início da viagem a bordo de um de barco em ambiente de tranquilidade e relativa segurança. A funcionária responsável pelo serviço de camarotes é uma mulher e funciona, com o seu *tricot*, como figura maternal; a protagonista qualifica os outros passageiros de “friendly and natural”, e conclui que gosta muito de viajar ao mesmo tempo que se deixa embalar simbólica e literalmente por uma atmosfera agradável - “She smiled and yielded to the warm rocking”. O mundo que, em discurso indirecto livre e monólogo interior, a jovem governanta nos apresenta (§ 2) é-lhe ainda familiar mas desaparecerá a partir do momento em que “a cold, strange

wind flew under her hat” (§ 3). A sua atenção é dirigida agora para a grandeza dos mastros pretos, que se contrapõe à sua pequenez e ignorância sobre uma arte tão masculina e para a plataforma de desembarque, também sugestivamente escura, onde figuras “estranhas” (como o vento) e “embuçadas” esperam para seguir o seu destino - “all knowing where to go and what to do except her, and she felt afraid”(§ 3). O desejo de ter perto de si uma das mulheres com quem tinha viajado na “Ladies’ Cabin” marca o desaparecimento do mundo feminino definido pela presença da mulher do Secretariado, da camaroteira e das companheiras de viagem e a entrada num mundo masculino - todas as personagens que contracenam com a jovem governanta são, a partir de agora, homens - que a personagem sente como hostil. Neste mundo, os homens situam-se, de forma geral, como intrusos: gritam, são insolentes, impõem-se pela força ou pela astúcia. O carregador é um bom exemplo disso, mas a sua rudeza é ainda mais destacada pela candura e inexperiência da jovem governanta. Estes dois vectores, juntamente com a perspectiva do narrador, são habilmente relacionados ao longo da descrição do episódio, que ocupa a maior parte do parágrafo três. Para conseguir apresentar este ponto de vista misto K. Mansfield combina alternadamente o discurso do narrador onisciente com o discurso directo e com o discurso indirecto livre que nos dá a perspectiva da jovem governanta “temperada” com a do narrador:

‘Where for, Miss?’ - discurso directo

He spoke English - he must be a guard or a stationmaster with a cap like that. - discurso indirecto livre

She had scarcely answered when he pounced on her dress-basket. - voz do narrador onisciente

‘This way,’ he shouted, in a rude, determined voice, and elbowing his way he strode past the people. - discurso directo e voz do narrador onisciente

‘But I don’t want a porter.’ - discurso directo

What a horrible man! - monólogo interior

She had to run to keep up with him, and her anger, far stronger than she, ran before her and snatched the bag out of the wretch’s hand. He paid no attention at all, but swung on down the long dark platform, and across a railway line - voz do narrador onisciente

She was sure he was a robber as she stepped between the silvery rails and felt the cinders crunch under her shoes. On the other side - oh, thank goodness! There was a train with Munich written on it. - discurso indirecto livre. (§ 3)

O medo e a recordação dos conselhos ouvidos antes da partida deixam a jovem tensa, desagradável, desconfiada e, ironicamente, mais susceptível de ser enganada. O comportamento do carregador constitui, para o leitor, o primeiro indício claro da ameaça latente, protagonizada pelo sexo masculino, a que a governanta está sujeita. Depois da discussão com aquele, a jovem sente-se orgulhosa por não ter pago o franco, aliviada, afectando uma segurança falsa - “I can look after myself - of course I can” (§ 4) como se pode ver pela forma como encara a própria imagem no espelho dissociando-a dos seus sentimentos. Este parágrafo dá-nos a imagem que a jovem governanta tem da plataforma e das pessoas que nela se movimentam, uma imagem sempre marcada pela estranheza e pela irreabilidade. O monólogo interior sublinha os seus sentimentos mais íntimos:

A strange light from the station lamps painted their faces almost green. (...) Dreamy and vacant she looked - like a woman wheeling a perambulator (...) Wreaths of white smoke floated up from somewhere and hung below the roof like misty vines. ‘How strange it all is,’ thought the little governess, ‘and the middle of the night, too.’ (...) ‘I can look after myself - of course I can. The great thing is not to -’. (§ 4)

Traz-nos também mais um pequeno episódio que reforça o antagonismo entre o mundo masculino e o feminino - a provocação, em tom trocista, de um grupo de homens que abre a porta do compartimento da jovem, convidando-a a segui-los, rindo e falando em voz alta. Todo o vocabulário que descreve os homens e as suas atitudes tem conotações negativas - “stamping of feet and men’s voices, high and broken with snatches of loud laughter; (...) his laughter went off in a loud crack (...) bowing and grimacing” (§ 4). Em oposição a esta imagem, a jovem governanta deseja a presença de uma mulher na sua carruagem.

O parágrafo cinco introduz o cavalheiro de idade que acabará por iludir a jovem. A presença deste num compartimento de senhoras deve-se ainda à hostilidade masculina do carregador que num gesto de vingança retira a etiqueta *Dames Seules*. A primeira impressão que a jovem governanta recebe do velho é a da sua idade avançada. Esta impressão torna-o inofensivo aos olhos dela e transmite-lhe respeitabilidade, sobretudo sendo aliada a um rosto simpático e a um comportamento cheio de delicadeza:

He looked very old. Ninety at least. (...) A nice face - and charming the way he bent forward and said in halting French: 'Do I disturb you, Mademoiselle? Would you rather I took all these things out of the rack and found another carriage?' What! That old man have to move all those heavy things just because she...'No, it's quite all right. You don't disturb me at all'. (§ 5)

Encontramos de novo o intercalar de vozes diversas: o discurso directo para traduzir fielmente algumas das frases das personagens, o monólogo interior para expressar o desejo da jovem de ter outra mulher na carruagem, o discurso indirecto livre para, como no excerto citado dar a visão da jovem governanta em conjunto com a voz do narrador e a voz do narrador onisciente para, por exemplo, descrever as lágrimas da jovem. O resultado desta técnica é a sugestão de tonalidades sobre a forma de agir e reagir da personagem central.

A partida do comboio - que parece contente ("glad") por deixar a estação como a governanta se sente contente ("glad") por ter aquele cavalheiro na carruagem - marca o salto da jovem para o desconhecido. K. Mansfield utiliza os objectos como correlativos das situações das personagens - "With a long leap it sprang into the dark" (§ 6). O monólogo interior com que se inicia o parágrafo sete marca a construção de uma imagem positiva do velho: o tumulto das canções dos rapazes do compartimento ao lado que a haviam importunado põe em realce a pressuposta respeitabilidade e educação do alemão, o seu porte e aprumo no vestir levam a jovem a imaginá-lo como um coronel ou general. As observações que faz sobre a barba, o rosado das faces ou o bigode,

apresentadas em discurso indirecto livre revelam a candura do seu ponto de vista e, de novo, alguma ironia da parte do narrador. K. Mansfield trata aqui a personagem com algum desprezo ao apresentar a extrema inocência como um sinal de imbecilidade.

A pergunta feita pelo alemão, que do ponto de vista da jovem é encarada como um acto de “delightful courtesy” e o pequeno episódio das revistas reduz a distância entre os dois companheiros de viagem, pondo a jovem mais à vontade em relação a alguém cuja presença já lhe era agradável. O acto de tirar o chapéu e as luvas simboliza essa aproximação e traz mesmo uma conotação de intimidade a este conhecimento, sobretudo se tivermos em conta a exposição, feita em discurso indirecto livre, da forma como a jovem interpreta o olhar do velho. Esta narração reúne uma vez mais o ponto de vista da personagem e o ponto de vista irónico do narrador - é difícil distinguir quem faz a descrição dos lábios e dos cabelos da jovem e existe uma discrepância claramente geradora de ironia entre todos os sinais de desejo (em particular na expressão “flush that licked his cheeks and lips”) do velho e a interpretação errada da governanta:

How kindly the old man in the corner watched her bare little hand turning over the big white pages, watched her lips moving as she pronounced the long words to herself, rested upon her hair that fairly blazed under the light. Alas! How thagic for a little governess to possess hair that made one think of tangerines and marigolds, of apricots and tortoiseshell cats and champagne! Perhaps that was what the old man was thinking as he gazed and gazed, and that not even the dark ugly clothes could disguise her soft beauty. Perhaps the flush that licked his cheeks and lips was a flush of rage that anyone so young and tender should have to travel alone and unprotected through the night. Who knows he was not murmuring in his sentimental German fashion: ‘*Ja, es ist eine Tragödie!* Would to God I were the child’s grandpapa!’. (§ 7)

O diálogo que se estabelece a partir daqui entre os dois companheiros de viagem revela ao velho toda a situação da jovem - a sua inexperiência nestas circunstâncias, o destino da viagem e o facto de viajar só. O último excerto do parágrafo oito traz-nos o silêncio tranquilizante e acolhedor que se segue à conversa (“It was warm in the carriage”) durante o qual a jovem se sente suficientemente descontraída (“She seemed

to lean against the dark rushing and to be carried away and away”) e protegida (“But it did not matter... it was outside... and she had her umbrella”) para cair no sono.

Os parágrafos nove e dez descrevem a chegada do comboio a uma cidade de aspecto agradável, descrita em cores alegres, onde surgem imagens tranquilizantes de várias mulheres, flores e a figura bucólica do pastor. Como é característico de K. Mansfield todos estes pormenores condizem com o estado de espírito descontraído e mesmo feliz da jovem governanta:

She could see the bright patches of fields, a clump of white houses like mushrooms, a road ‘like a picture’ (...) How pretty it was! How pretty and how different! (...) rubbed her hands together (...) because she was so happy. (...) A pale woman with black hair and a white wollen shawl over her shoulders. More women appeared at the doors and at the windows of the sleeping houses. (...) Look! Look what flowers (...) Standard roses like bridesmaids’ bouquets, white geraniums, waxy pink ones that you would *never* see out of a greenhouse at home. (§ 9 e 10)

A oferta dos morangos funciona como uma moeda de duas faces: constitui mais um traço positivo na imagem que a governanta tem do velho aliando-se à imagem do avô e, em oposição, reforça pelo seu significado simbólico a conotação sensual das intenções deste. Este episódio acaba de desinibir a jovem governanta que conta todos os pormenores do seu encontro em Munique. O alemão dá então um passo decisivo no seu plano de sedução: sem olhar para ela propõe-lhe uma visita pela cidade sugerindo no final a própria inocência ao recordar a sua condição de velho.

A divisão interior da personagem e as contradições e ambiguidades do confronto das mulheres com o mundo exterior, que Mansfield vem mostrando desde o início, está bem patente no parágrafo que se segue: a jovem hesita entre o desejo de se divertir e de conhecer um outro país, e um padrão-modelo de comportamento feminino que supostamente a defenderá do convívio perigoso com o sexo oposto:

After all, she really did not know him. But he was so old and he had been so very kind - not to mention the strawberries...And she couldn’t have explained the reason why she said ‘No,’ and it was her last day in a way, her *last* day to

really enjoy herself in. ‘Was I wrong? Was I?’ (...) So after that the little governess gave herself up to the excitement of being really abroad, to looking out and reading the foreign advertisement signs, to being told about the places they came to - having her attention and enjoyment looked after by the charming old grandfather. (§ 15)

As técnicas do discurso indirecto livre e do monólogo interior e o ponto de vista omnisciente do narrador são usados para ilustrar as hesitações da jovem que parece dialogar consigo mesma. No hotel a governanta parece adquirir de novo alguma segurança traduzida na frieza, referida por duas vezes pelo narrador, com que se dirige ao criado.

A narração da primeira parte do passeio sublinha a sede de liberdade da governanta e a sua alegria e infantilidade:

She wanted to run, she wanted to hang on his arm, she wanted to cry every minute, ‘Oh, I am so frightfully happy! (...)’
‘I wonder what the time is,’ asked the little governess. ‘My watch has stopped. I forgot to wind it in the train last night. We’ve seen such a lot of things that I feel it must be quite late.’ (...) The chocolate ice-cream melted. The shadows of the trees danced on the tablecloths, and she sat with her back safely turned to the ornamental clock that pointed to twenty-five minutes to seven. ‘Really and truly,’ said the little governess earnestly, ‘this has been the happiest day of my life. I’ve never even imagined such a day.’ In spite of the ice-cream her grateful baby heart glowed with love for the fairy grand-father. (§ 17 e 19)

Aqui as referências ao gelado, ao coração de bebé e ao mundo das fadas associam a governanta à ingenuidade das crianças e o vocábulo “safely” sugere que a jovem não desejava realmente saber as horas, mas sim continuar a passear com o “seu” avô - “her grandfather” (§ 17). Esta designação da personagem masculina é usada entre os parágrafos doze a dezassete em contraste com a designação “old man” usada dos parágrafos cinco a doze (início do conhecimento) e dezanove a vinte e um (cenas em casa). A alternância de designações representa a visão que a governanta tem do homem e, nas cenas em casa, a preparação para a mudança de imagem que ocorrerá com o pedido do beijo.

O velho é apresentado com alguma ironia por parte do narrador sobretudo na descrição inicial e no episódio do chapéu de chuva, que levanta suspeitas sobre as suas intenções:

And beside her, more beautifully brushed than ever, with a rolled umbrella (...) 'It goes easier,' he remarked in a detached way 'if you take my arm , Fräulein. And besides it is the custom in Germany.' So she took his arm and walked beside him while he pointed out the famous statues, so interested that he quite forgot to put down the umbrella even when the rain was long over. (§ 17)

A entrada no apartamento é caracterizada de novo pela escuridão - “quite dark” e pela insegurança - “into a strange room”. Os pormenores objectivos que antecedem o acto de agarrar as mãos da governanta e o pedido do beijo são o culminar de uma progressão que utiliza pequenas situações concretas como correlativo objectivo de uma sucessão de estados de espírito e sentimentos; assim desde a entrada do velho na carruagem temos o empréstimo de jornais, a oferta de morangos, o episódio do chapéu-de-chuva, o desagrado perante os ciganos (que a levam a reforçar o sentimento de simpatia pelo avô), o relógio parado, o gelado, o relógio ornamental, o tremer do velho ao deitar o vinho nos copos, a sua forma de beber de um só gole como se tomasse coragem para o golpe final.

A atitude do avô e o seu pedido é uma surpresa e por isso uma revelação negativa para a jovem provocando a sua tomada de consciência de uma nova realidade e a sua mudança de atitude:

It was a dream! It wasn't true! It wasn't the same old man at all. Ah, how horrible! The little governess stared at him in terror. (...) She sprang up, but he was too quick and he held her against the wall, pressed against her his hard old body and his twitching knee, and though she shook her head from side to side, distracted, kissed her on the mouth. (§ 22)

As palavras da governanta são escolhidas para provocar mais um efeito de ironia - aquilo a que ela chama sonho é a realidade de que ela se distanciara através do seu efectivo sonho sobre o avô.

O final do texto é uma consequência directa desta súbita inversão do sentido da intriga - a jovem governanta foge a chorar, com as mãos sobre a boca. O comentário da mulher que vai no carro sobre a ida ao dentista e a perda de dentes da rapariga transmite um traço de ironia (baseado numa afirmação errónea) à cena pondo a ridículo a reacção, porventura demasiado patética, da governanta. O último parágrafo sublinha quase exclusivamente a hostilidade vingativa do empregado de hotel, que mais uma vez representa o antagonismo masculino resultante do golpe recebido no seu amor próprio pelas palavras da jovem. Em contrapartida não sabemos nada sobre o destino da governanta. K. Mansfield deixa a resolução final ao leitor, que pode facilmente imaginar a desorientação da protagonista, sem emprego nem conhecimentos num hotel estrangeiro. A preocupação da autora foi sem dúvida explorar as questões levantadas por um certo tipo de educação dada às mulheres, num mundo em que o poder é masculino.

A técnica da epifania aqui usada serve muito bem este objectivo pois permite mostrar a discrepância existente entre o mundo ideal mais ligado à aparência (“pink” é uma das cores mais referidas ao longo do texto) que se constrói no espírito da governanta, e a desilusão da realidade. É deste contraste que surge a ironia, sobretudo do facto da jovem cair exactamente na situação de que procurava proteger-se. A intensidade do efeito irónico e revelador da epifania deve-se à acumulação de interpretações erradas da governanta, que cresce a par da sua tranquilidade e certezas em relação à idoneidade do velho (“irony of self-betrayal” de acordo com Muecke). O momento de revelação é, deste modo, central à narrativa, tanto no aspecto estrutural como temático. Embora esta epifania não pareça enquadrar-se totalmente na definição de Morris Beja uma vez que a sua causa não é um acidente que se possa considerar trivial no contexto em questão, julgamos que se justifica considerá-la assim pois a

atitude do velho é apenas a circunstância que leva a uma manifestação espiritual negativa que põe em causa toda a interpretação do mundo feita até aí pela governanta. Por outras palavras, o choque da revelação situa-se não apenas no aspecto físico mas, se tivermos em conta o texto na sua globalidade, também na dimensão espiritual que afecta toda a auto-estima da jovem governanta. A epifania é utilizada para polarizar algumas duplicidades da narrativa ou para apresentar uma mistura de ritmos de pensamento como, por exemplo, a aparência e a realidade, o desejo de libertação e a queda num logro ou cerco ou o ponto de vista limitado da personagem e o ponto de vista objectivo e mesmo irónico do narrador, enfatizando assim o efeito de recalcitrância desenhado ao logo do texto. A oscilação entre o motivo da fuga e o do aprisionamento desenvolve-se desde o início do conto culminando na epifania: no início a governanta teme ser fechada numa carruagem de comboio com um grupo de rapazes turbulentos; depois pensa ter escapado a esse perigo ao ver a figura tranquilizante do velho; a rudeza do criado do hotel fá-la sentir-se um pouco intimidada e o passeio com o “avô” traz-lhe de novo a sensação de liberdade e felicidade; quando é convidada para ir a casa deste está tão segura da sua liberdade que não se apercebe que está a ser aprisionada de uma forma mais perigosa; ao regressar ao hotel recebe a notícia da partida de Frau Arnholdt o que representa num certo sentido mais um logro. Este movimento reforça o tom de ironia de todo o texto uma vez que a jovem sente que escapou quando está mais aprisionada.

O conto é um bom exemplo da utilização da dissonância e das vozes em conflito para apresentar uma visão da interacção entre a experiência e os impulsos individuais e a organização social e, em particular, a educação. K. Mansfield utiliza um contexto rígido e conservador - a situação social das governantas - em redor do qual estrutura uma narrativa que sublinha a inconsistência e responsabilidade dessa mesma rigidez, funcionando portanto como crítica ao contexto de que depende. Tal como acontecia no

conto de Virginia Woolf “An Unwritten Novel” a dificuldade de distinguir entre a realidade e a aparência de um companheiro de viagem e a revelação da verdade, através de um momento privilegiado, leva as protagonistas (a governanta e o narrador de V. Woolf) ao desapontamento e à desorientação. No entanto, a dimensão metaficcional dominante em V. Woolf não ocorre aqui.

Clarice Lispector - “A Partida do Trem”

O conto “A Partida do Trem” está incluído no volume Onde Estivestes de Noite publicado em 1974. Este apresenta-nos um conjunto de textos que está mais próximo da reflexão filosófica introspectiva, da busca do eu e do aprofundamento do seu interior, da interrogação constante sobre a essência e a existência do que do conto no sentido mais tradicional do termo, mesmo se os compararmos com volumes como Laços de Família ou A Legião Estrangeira. Neste texto o narrador onisciente apresenta-nos duas mulheres, uma de trinta e sete e outra de setenta e sete anos que partem na mesma carruagem de um comboio. Após a introdução de um breve diálogo entre as duas personagens é a descrição dos pensamentos de uma e de outra em alternância, feita até o comboio se encontrar definitivamente em movimento que constitui o corpo central do texto. A última parte traz-nos uma epifania com origem numa “fase do espírito” (“phase of the mind”), cujo resultado ainda que algo ambíguo dá origem a uma mudança de atitude da protagonista.

A primeira imagem que nos é dada das duas mulheres é enquadrada pela estação central e pelo seu relógio - “o maior do Mundo”. São seis horas da manhã e ambas se encaminham para o comboio. A descrição física que é feita de Dona Maria Rita é, logo de início, entrecortada por uma observação do narrador que lança a questão da velhice e

da forma como ela é encarada pela sociedade, o que virá a ser um dos temas centrais do texto:

A velha bem vestida e com jóias. Das rugas que a disfarçavam saía a forma pura de um nariz perdido na idade, e de uma boca que outrora devia ter sido cheia e sensível. Mas que importa. Chega-se a um certo ponto - e o que foi não importa. Começa uma nova raça. Uma velha não pode comunicar-se. Recebeu o beijo gelado de sua filha que foi embora antes do trem partir. (§ 1)^{lii}

Os parágrafos que se seguem testemunham as frases trocadas entre Ângela, a velha e um rapaz mas ilustram sobretudo a piedade daquela perante certos pormenores que reflectem a decadência de Dona Rita. Mansfield utiliza também os pormenores como índices de problemáticas mais vastas:

Deu discretamente um puxão para baixo na cinta que a apertava demais. (...) As rugas, enquanto ela rira, haviam tomado um sentido, pensou Ângela. (...) Com imensa piedade, Ângela viu a cruel verruga no queixo, verruga da qual saía um pêlo preto e espetado (§ 10)

Ao mesmo tempo descreve-se a vulnerabilidade da velha senhora que “tremia como música de cravo” como que intimidada por tanta delicadeza. A descrição do persignar e das alianças completa a sua imagem e dá-lhe uma tonalidade de passado.

A partida do comboio marca o início de uma fase em que o diálogo tende a desaparecer e em que o narrador, profundamente conhecedor dos sentimentos das personagens, agora silenciosas, apresenta os pensamentos destas através do discurso narrativizado ou do monólogo interior. A viagem de comboio, que só recentemente tomou lugar no mundo dos símbolos, evoca o percurso da vida, o rumo que tomamos e o que o destino nos traça, a busca de uma direcção certa ou errada, enfim, a evolução psíquica que nos pode conduzir a uma nova vida. Ângela, à procura de uma nova vida personifica essa busca tal como Dona Rita, que segue viagem adormecida, personifica o caminho percorrido e o percurso final - “vou ficar lá para o resto da vida” (§ 20). Encontramos estes mesmos sentidos na viagem de comboio feita pela governanta do conto de K. Mansfield.

O parágrafo vinte e dois mostra-nos as insuficiências da vida de Dona Rita: por um lado procura convencer-se que a sua riqueza lhe traz alguma superioridade sobre os outros, por outro sabe perfeitamente que é uma velhinha assustada, só e pouco apoiada pela filha. Por isso a delicadeza dos dois jovens estranhos, que sublinha a frieza da instituição familiar, a deixa “agitada e sorridente”, cheia de esperança e de vontade de falar. No entanto essa delicadeza não anula a visão redutora que Ângela tem de Dona Rita - “Ângela se perguntava se ela saberia se exprimir. (...) Ia ter uma crise de nervos? pensou Ângela Pralini” (§ 27 e 29).

O parágrafo trinta apresenta, pela boca de um narrador muito bem informado e através de dois pequenos monólogos interiores da personagem no final, a tensão interior vivida por Ângela, dividida entre a paixão por um homem demasiado intelectual e a sua própria necessidade de “ser física” (§ 54). Toda a descrição contrasta a situação de que Ângela tenta fugir e as suas marcas físicas com a sobrevivência que ela procura na vida natural da fazenda dos tios:

Ângela tinha perdido sete quilos. Na fazenda iria comer que não era vida: tutu de feijão e couve mineira (...). Estava magra assim por tentar acompanhar o raciocínio brilhante e ininterrupto de Eduardo (...) Ela aproveitava o apito gritado do trem para que ele fosse o seu próprio grito. Era um berro agudo, o seu, só que virado para dentro. Era a mulher que mais bebia uísque no grupo de Eduardo. (...) Na fazenda iria beber leite grosso de vaca. (...) Pretendia entrar em cheio na floresta espessa e verdejante. (...) Desde que descobrira - mas descobrira realmente com um tom espantado - que ia morrer um dia, então não teve mais medo da vida, e, por causa da morte, tinha direitos totais: arriscava tudo. (...) Eduardo a transformara: fizera-a ter olhos para dentro. Mas agora ela via para fora. Via através da janela os seios da terra, em montanhas. Existem passarinhos, Eduardo!, existem nuvens, Eduardo!, existe um mundo de cavalos e cavalas e vacas (...) Desculpe, Eduardo, mas não quero morrer. Quero ser fresca e rara como uma romã. (§ 30)

O mundo interior, associado ao suicídio, opõe-se ao mundo físico e exterior associado à vida. E é esse sopro de vida, esse ritmo respiratório que se conserva presente até ao final, até se chegar ao ponto em que se encontra Dona Maria Rita: “Ter um ritmo respiratório, pensou Ângela da velha, era a coisa mais bela que ficara desde

que Dona Maria Rita nascera. Era a vida” (§ 31). As imagens das duas mulheres estão intimamente relacionadas pois, de certo modo, uma justifica e explica a outra. O desejo de sobreviver de Ângela é contrastado com a velhice de Dona Rita por meio dos mesmos parâmetros: “Velhice: momento supremo. (...) Perdera os objectivos de maior alcance. Ela já era o futuro” (§ 32). O futuro de Dona Rita, ao contrário do de Ângela, não tem muita margem para o sonho ou o projecto, por isso ela chegou ao momento supremo em que é o futuro.

O parágrafo trinta e três põe uma das questões mais frequentemente levantadas pela autora - a impossibilidade de encontrar a verdade - “acho que se eu encontrasse a verdade não poderia pensá-la”. Este ponto, que será retomado ao longo do texto, culminando na epifania, é um dos aspectos que separa as duas mulheres - a simplicidade de Dona Rita, o lado físico a que Ângela tanto aspira, não a deixa interrogar-se muito profundamente levando-a a viver da realidade dos filhos e da monotonia: “Morte?, era esquisito, não fazia parte dos dias. E mesmo ‘não existir’ não existia, era impossível não existir. (...) A monotonia porém era o que a sustentava” (§ 34).

Em contraponto com a descrição da vida de Dona Rita, Eduardo representa o pensamento puro - ele “só sabia *entender*”. Nesse momento, e procurando distanciar-se de Eduardo, Ângela quase se identifica com a velha o que nos é dado muito habilmente através da ambiguidade do referente do pronome pessoal:

Sua inteligência que a afogava. Você é uma temperamental, Ângela, disse-lhe ele uma vez. E daí? Que mal há nisso? Sou o que sou e não o que pensas que sou. A prova que sou está nesta partida do trem. Minha prova também é Dona Maria Rita aí defronte. Prova de quê? Sim. Ela já tivera plenitude. Quando ela e Eduardo estavam tão apaixonados um pelo outro que estando juntos numa cama, de mãos dadas, eles sentiam a vida completa. Pouca gente conheceu a plenitude. E, porque a plenitude é também uma explosão, ela e Eduardo cobardemente passaram a viver ‘normalmente’. Porque não se pode prolongar o êxtase sem morrer. Separaram-se por um motivo fútil quase inventado: não queriam morrer de paixão. A plenitude é uma das verdades encontradas. Mas o rompimento necessário fora para ela uma ablação, assim como há mulheres de quem são tirados o útero e os ovários. Vazia por dentro. (§ 35)

Retomam-se aqui os temas da monotonia e da impossibilidade de aceder à perfeição/verdade de forma definitiva. Tal como acontece com Dona Rita, o casal acabou por ser atingido pela monotonia acabando por separar-se por impossibilidade de “prolongar o êxtase” (§ 35).

Os parágrafos trinta e seis a quarenta e cinco regressam aos pensamentos da velha e/ou do narrador sobre a velha. De início retoma-se o tema do vazio - Ângela sentia-se vazia por dentro tal como Dona Rita, menos consciente da sua situação, “nunca lhe passara pela cabeça que era uma solitária”. Seguidamente descreve-se com muita dureza a situação de sobrevivência de Dona Rita:

Só que não tinha nada para fazer. Era um lazer forçado que em certos momentos se tornava lancinante: nada tinha a fazer no mundo. Senão viver como um gato ou um cachorro. (...) Não fazia nada, fazia só isso: ser velha. À vezes ficava deprimida: achava que não servia a nada, não servia sequer a Deus. (...) Mas quando se trata da vida mesmo - quem nos ampara?, pois cada um é um. (...) Cada um de nós: eis com que contamos. (...) Às vezes não pensava. Às vezes a pessoa ficava sendo. Não precisava fazer. Ser já era um fazer. (§ 36, 37 e 43)

Encontramos aqui mais algumas semelhanças entre as duas mulheres: o desejo de sobreviver, a aproximação física aos animais, o impulso para existir apenas. No fundo, embora tenham idades e experiências de vida diferentes, ambas se encontram perante um destino comum - a morte e uma vida incompreensível em que podem contar apenas consigo mesmas. Esta solidão muito própria do existencialismo está implícita na primeira parte do parágrafo trinta e sete do qual já citámos algumas frases.

À arrancada do comboio seguem-se as referências às idades das duas mulheres e à hora. Nelas predomina o número sete que será também referido no parágrafo sessenta e um como a força de Ângela, corresponde a um vasto universo simbólico. Indica o “sentido de uma mudança depois de um ciclo concluído e de uma renovação positiva”, é “o sinal do mundo completo, da criação terminada, do crescimento da natureza”^{liii}.

Estes sentidos remetem-nos para a mudança que se opera na vida de Ângela e para a noção de um ciclo de vida terminado, presente em Dona Rita. A primeira remete para o recomeço e a segunda para o finalizar, mas uma é a sequência natural da outra. É exactamente este sentimento de identidade que é evocado no parágrafo seguinte: “Ângela, olhando a velha Dona Maria Rita, teve medo de envelhecer e morrer” (§ 50). Entretanto esta “desligara-se” e “olhava para o nada” (§ 51). Em paralelo Ângela olha-se no pequeno espelho da bolsa - “Pareço-me com um desmaio. Cuidado com o abismo, digo àquela que se parece com um desmaio. Quando eu morrer vou sentir tanta saudade de você, Eduardo! ” (§ 52). Encontramos assim um gesto semelhante em dois momentos de vida diferentes.

Em seguida retoma-se a questão do sentido da vida a propósito da velhice de Dona Rita:

A velha já era o futuro. Parecia ter vergonha. Vergonha de ser velha? Em algum ponto de sua vida deveria com certeza ter havido um erro, e o resultado era esse estranho estado de vida. Que no entanto não a levava à morte. A morte era sempre uma tal surpresa para quem morria. Tinha, porém, orgulho de não babar nem fazer pipi na cama, como se essa forma de saúde bravia tivesse meritoriamente sido o resultado de um acto de vontade sua. (...) Ela - bem, ela se elogiava a si mesma, considerava-se uma velha cheia de precocidade, como criança precoce. Mas a verdadeira intenção de sua vida, ela não sabia. (§ 53)

Em contraponto com a intenção que Dona Rita nunca descobrira na sua vida, é-nos apresentada uma visão de Ângela cheia de sonhos e determinada nas suas escolhas. As esperanças e tensões de Ângela têm assim como pano de fundo a afirmação de falta de sentido da vida que a velhice de Dona Rita ilustra. Existe aqui dissonância mas também consonância - Ângela chegará decerto ao fim da sua viagem na mesma situação que Dona Rita. Por outro lado a iminência da morte que esta evoca altera o “ser” daquela. O parágrafo cinquenta e quatro regressa à oposição entre o impulso intelectual de Eduardo e o impulso físico de Ângela. Todo o discurso desta para o homem é feito em monólogo interior, como se de uma conversa sem resposta se tratasse. Logo em

seguida Dona Rita queixa-se, também em monólogo interior, que ninguém conversa com ela: “-Acho, se disse devagarinho a velha, acho que essa moça bonita não se interessa em conversar comigo. Não sei por que, mas ninguém conversa mais comigo” (§ 55).

Os parágrafos cinquenta e seis a cinquenta e oito reflectem a multiplicidade de pensamentos de Ângela e também o seu desejo de tirar o máximo partido da vida e dos seus prazeres físicos sempre em oposição a Eduardo. Associadas a esta ideia chave encontramos outras: a noção de infelicidade em relação com a passividade, a noção de que é necessário sentir-se abandonado por Deus para reconhecer a sua presença, a importância da desordem e da incoerência, o valor do contacto com a Terra e com o céu, a necessidade de viver sem emergência ou urgência, a dificuldade em suportar os super conhecimentos de Eduardo e por fim o sentimento contraditório de que o amava e “quase não amava mais” (§ 58). Todas elas se relacionam com a questão básica de entender o sentido da vida e agir de acordo com ele. Transcrevemos alguns excertos mais significativos:

Quero fruir de tudo e depois morrer e eu que me dane! Me dane! Me dane! (...) quero é tomar banho nua no rio barrento que se parece comigo, nua e livre! Viva! Três vivas! Eu abandono tudo! Tudo!, e assim não sou abandonada (...) E abandono o grupo falsamente intelectual que exigia de mim um vão e nervoso exercício contínuo de inteligência falsa e apressada. (...) Eu preciso matar alguém dentro de mim. (...)

A coerência, não a quero mais. Coerência é mutilação. Quero a desordem. Só adivinho através de uma veemente incoerência. (...)

A vida que tinha com Eduardo tinha cheiro de farmácia nova recém-pintada. Ela preferia o cheiro vivo de estrume por mais nojento que fosse. Ele era correcto como uma quadra de ténis. (§ 56-58)

O parágrafo cinquenta e nove associa os últimos pensamentos de Ângela sobre Eduardo - “tinha sempre medo que elas se retirassem e o deixassem sozinho” - ao pensamento de Dona Rita que se esvazia cada vez mais (Ângela tinha tantos pensamentos como uma fonte), levando-a a aproximar-se do nada:

A velha, como se tivesse recebido uma transmissão de pensamento, pensava: que não me deixem sozinha. Que idade mesmo eu tenho? Ah, já nem sei. Logo em seguida ela esvaziou seu pensamento. E era tranquilamente nada. Mal existia. Era bom assim, muito bom mesmo. Mergulhos no nada. (§ 59 e 60)

A história do pomar de jabuticabas reforça a necessidade que Ângela tem do mundo natural, a sua capacidade de renascer e a sua força: “Viu? Viu como você está renascendo? Sete fôlegos de gato. O número sete acompanhava-a, era o seu segredo, a sua força” (§ 61). Em contraponto, no mesmo parágrafo fala-se do fim de Dona Rita: “Tudo era vagaroso na velha Maria Rita. Perto do fim? Ai, como dói morrer. Na vida se sofre mas se tem alguma coisa na mão: a inefável vida. Mas e a pergunta sobre a morte? Era preciso não ter medo: ir em frente, sempre” (§ 61). A intromissão do narrador nas duas últimas frases recorda-nos a mesma técnica, ainda que usada de forma mais detalhada pois estávamos perante um narrador homodiegético, em V. Woolf no conto “An Unwritten Novel”.

Os parágrafos sessenta e quatro e sessenta e cinco falam de esperança, da esperança que todo o ser humano tem de entender tudo, de não se decepcionar, de encontrar uma porta de saída, um sentido definitivo para as coisas e para o mundo, de não chegar ao fim reduzido ao que Dona Rita é e Ângela virá a ser. Mas não há muito a fazer:

Eu não pude parar o tempo, pensou Maria Rita Alvarenga Chagas Souza Melo. Falhei. Estou velha. (...)
Podia alcançar fácil, fácil, cem anos, pensou confortavelmente. E morrer de repente para não ter tempo de sentir medo. Persignou-se discretamente e pediu a Deus uma boa morte. (§ 66 e 68)

Os diamantes oferecidos por Eduardo trazem a perfeição e a maturidade, mais racionais, em detrimento do brilho, mais vulgar e “físico”. O suicídio, a vida plena, a morte “no meio de um acto de vida, sem sentir” (§ 71), a loucura, o futuro que se espera e que nada vale porque não existe (Dona Rita já era o futuro porque não o tinha - § 32) voltam de novo como temas centrais do texto.

Dona Rita aproxima-se cada vez mais do nada e da morte: “A velha era nada. E olhava para o ar como se olha para Deus. Ela era feita de Deus. Isto é: tudo ou nada” (§ 75). Então Ângela, como se estivesse perante a última oportunidade de receber a resposta que a faça compreender, perante a busca final de um sentido para as coisas, pede a Deus que se mostre, caso exista: “Deus, pensou Ângela, se você existe, se mostre! Porque chegou a hora. É nesta hora, é neste minuto e neste segundo” (§ 76). Condensam-se aqui todas as interrogações anteriores do texto sobre o sentido da vida e da morte. A resposta de Deus - “as lágrimas que lhe vieram aos olhos” e o amor pela velha - constitui uma epifania que partiu de uma fase do espírito de Ângela. Podemos classificá-la como intraconcatinada, mas dificilmente diremos se é totalmente positiva ou negativa. Podemos considerá-la positiva porque Ângela recebe uma espécie de sinal de Deus e podemos considerá-la negativa porque a mensagem desse sinal é que “viver era uma ferida aberta”. Esta revelação, esta lucidez simultaneamente tranquilizante e amarga, esta noção de que não há outra verdade senão a que se impôs nas vidas de Ângela e da velha, leva aquela a arrepender-se da atitude tomada e a decidir regressar. Citamos:

E o resultado foi que ela teve que disfarçar as lágrimas que lhe vieram aos olhos. Deus de algum modo lhe respondera. Ela estava satisfeita e engoliu um soluço abafado. Como viver magoada. Viver era uma ferida aberta. Viver é ser como o meu cachorro. (...) Ângela estava amando a velha que era nada, a mãe que lhe faltava. Mãe doce, ingênua e sofredora. Sua mãe que morrera quando ela fizera nove anos de idade. Mesmo doente mas com vida servia. Mesmo parálitica. (§ 77)

Embora a mudança de atitude de Ângela não seja apresentada com muita clareza, talvez porque a autora procure transmitir ainda a grande hesitação da personagem, os parágrafos setenta e oito e oitenta e quatro apontam para ela. O primeiro apresenta uma mudança na forma como Ângela vê a relação do casal: o ar que anteriormente era de emergência (§ 57) passa a ter gosto de sábado; a vida “normal”

que ambos levavam (§ 35) passa a ser uma vida em que “os dois eram raros (...) não fazendo parte das mil pessoas que andavam pelas ruas”; o seu amor era escondido para não ferir os olhos dos outros de inveja. O parágrafo oitenta e quatro refere concretamente o arrependimento de Ângela depois de ela descer do vagão: “Naturalmente isso não tinha a menor importância: há pessoas que são sempre levadas a se arrepender, é um traço de certas naturezas culpadas”. A antevisão da surpresa de Dona Rita, que entretanto adormecera, perante o banco vazio de Ângela, parece também confirmar a saída inesperada desta. O sono da velha, que pode funcionar a nível simbólico como um sinónimo de morte ou de aproximação desta, é também um sinal da sua confiança no mundo e da sua aceitação da vida como uma ferida aberta (cf. “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”).

Um dos aspectos mais interessantes deste conto, que é aliás comum a muitos outros da autora, é a intrusão do narrador. Este, para além de estar presente como primeiro agente do acto narrativo e nos excertos em discurso indirecto livre onde a sua voz se funde com as das personagens, apresenta frequentemente as suas próprias reflexões e conclusões sobre a tensão vivida por aquelas e faz perguntas cujo destinatário é indefinido ou ambíguo, mas que constituem muitas vezes marcas da autora. O parágrafo trinta e cinco é um exemplo desta intrusão - inicia-se em discurso indirecto livre, discurso directo e monólogo interior mas a partir de um certo momento o narrador faz uma pergunta, responde-lhe e tira conclusões sobre os motivos e os sentimentos das personagens. Encontramos o excerto na primeira citação da página 346 (“Sua inteligência que a afogava...”).

Um exemplo entre muitos desta intrusão dos juízos do narrador é a frase do parágrafo trinta e seis sobre Dona Rita: “Dona Maria Rita era tão antiga que na casa da filha estavam habituados a ela como a um móvel velho. Ela não era novidade para

ninguém. Mas nunca lhe passara pela cabeça que era uma solitária”. Outro exemplo de uma pergunta de destinador e destinatário completamente ambíguos é o final do parágrafo setenta e um, que na sua maior parte se referia a Ângela:

Eduardo, uma vez por outra, sem jeito (...) dava-lhe (...) um (...) diamante. Ela que preferia brilhantes. Enfim, suspirou ela, as coisas são como são. (...) Ela queria a vida, vida plana e plena (...). Queria morrer só aos noventa anos (...) sem sentir. O fantasma da loucura nos ronda. Que é que você está fazendo? Estou esperando o futuro. (§ 71)

Esta característica da escrita clariceana é uma das que melhor se presta à comparação com Virginia Woolf, sobretudo se recordarmos o último conto analisado. Se salvuardarmos as proporções entre dois narradores que se posicionam de formas diferentes (o primeiro é homodiegético e este heterodiegético), encontramos a mesma mistura e indefinição de vozes, a mesma combinação de discurso explícito com discurso mental, da voz de uma personagem e de outra, da voz da personagem e do narrador ou de uma voz que pode ser de qualquer deles.

O conto “A Partida do Trem” apresenta-nos um conjunto de oposições que acabam por ser aceites como realidades e talvez por isso os efeitos da sua epifania não sejam enfatizados. Temos, por exemplo entre o casal, o intelecto e o físico, o amor e o ódio, o amor e a morte (§ 23), a imagem da mulher como espelho do homem mas sem identidade própria; entre Ângela e Dona Rita a vontade de viver e a “morte” em vida, a socialização e o isolamento, a linguagem e o silêncio e, ao longo de todo o conto, a sensação de que Ângela é a imagem de Dona Rita anos atrás; temos fundamentalmente a incompreensão da vida perante a morte mas por outro lado a descoberta de que “viver era uma ferida aberta”. Perante esta angústia existencial, esta solução que não tem solução, nada há a fazer senão viver.

Os três contos que acabámos de analisar apresentam, para além do motivo da viagem de comboio, outros elementos comuns de muito maior interesse: um deles é o

aprofundamento das problemáticas interiores do mundo feminino, menos óbvio em “An Unwritten Novel” que se preocupa essencialmente com a mulher do comboio como personagem potencial, mas mais claro nos outros dois, quer através da oposição entre mundo masculino e feminino, quer através da apresentação de duas mulheres com vivências diferentes mas existências semelhantes; outro é uma certa sensibilidade ao motivo da fuga e do aprisionamento, quer através da criação de uma culpa imaginária para Minnie da qual ela procura fugir, quer através dos movimentos reais de fuga e logro da governanta, quer através da fuga real de Ângela e da sensação de impotência de Dona Rita; outro ainda é a noção de confusão entre aparência e realidade, muito clara nos dois primeiros contos, como já referimos e menos evidente neste último, mas ainda presente no assumir de um estar na vida como se tudo fizesse sentido, quando na verdade nada faz sentido; por fim a utilização de técnicas discursivas que permitem a apresentação de uma multiplicidade de ritmos de pensamento, interrogações, levantamento de hipóteses e reflexões quer das personagens quer dos narradores.

Virginia Woolf - “The Searchlight”

O conto “The Searchlight”, que constitui um dos melhores exemplos da utilização da técnica narrativa da epifania por Virginia Woolf, sofreu uma evolução invulgar tendo sido reescrito várias vezes. Esta evolução foi descrita e analisada em pormenor por John Graham no artigo “The Drafts of Virginia Woolf’s ‘The Searchlight’”^{liv}. O primeiro rascunho, dactilografado e intitulado “What the Telescope Discovered” está datado de 1929 e o último faz referência ao ano de 1941. O texto com o título “The Searchlight”, tal como seria publicado pela primeira vez em A Haunted House e mais recentemente na edição de Susan Dick que temos vindo a utilizar, aparece num conjunto de manuscritos datado de 31 de Janeiro de 1939. Nesse mesmo dia V. Woolf escreve no diário: “My head has now protested once more against Roger & facts; so to humour it I wrote the old Henry Taylor telescope story thats been humming in my mind these ten years; & have a feeling of life & activity again”^{lv}. O episódio central do conto - a revelação através do telescópio - mantém-se mais ou menos igual em todas as versões e baseia-se na autobiografia de Sir Henry Taylor, um amigo de família da geração do avô de Virginia.

O conto inicia-se com a apresentação do clube onde Mrs. Ivimey janta com o seu grupo de amigos e observa os treinos dos aviões militares. O motivo da luz é introduzido logo no início em contraste com a escuridão do exterior:

And it was pleasant after dining in the great room with the pillars and the chandeliers under a glare of light to go out on to the balcony overlooking the Park. The trees were in full leaf, and had there been a moon, one could have seen (...). But it was a moonless night. (...)

As if to relieve them from the need of talking, to entertain them without any effort on their part, rods of light wheeled across the sky. It was peace then; (...) After pausing to prod some suspected spot, the light wheeled, like the wings of a windmill, or again like the antennae of some prodigious insect and revealed here a cadaverous stone front; (...) and then suddenly the light struck straight at the balcony, and for a second a bright disc shone - perhaps it was a mirror in a lady's hand-bag. (§ 1 e 2)

Esta imagem do jacto de luz ou farol que ilumina intermitentemente o espaço relaciona a luz com a obscuridade e associa-se frequentemente à epifania; podendo simbolizar também valores complementares ou alternantes numa evolução ou dualidade é muito utilizada por V. Woolf em To the Lighthouse. No conto a torre constitui o elemento fixo a partir do qual o telescópio, como uma luz, perscruta o que o rodeia. As estrelas têm a função de marcar a permanência ao longo do tempo pois surgem nos dois níveis narrativos que virão a ser apresentados. Por outro lado elas têm uma função semelhante ao telescópio e ao holofote - atravessar a escuridão e, neste caso, projectar-se no inconsciente do ser humano que busca a sua identidade - “What are they? Why are they? And who am I?” (§ 14). O brilho de um disco de luz leva Mrs. Ivimey a ter uma visão do seu passado e a contar essa mesma história ao grupo que a rodeia.

Entramos assim num segundo nível narrativo em que Mrs Ivimey se transforma em narradora intra e heterodiegética e os seus ouvintes em narratários. No entanto, ao longo da segunda narrativa, o narrador extradiegético da primeira intervirá várias vezes pois Woolf vai estabelecer relações entre os eventos descritos por Mrs. Ivimey - a história do bisavô - e as reacções emocionais ou a personificação desses acontecimentos pela bisneta. Estas e as perguntas do grupo de amigos são contadas pelo primeiro narrador.

No parágrafo sete Mrs. Ivimey inicia a descrição do bisavô, enquadra-o em seguida na casa, na família com quem vivia e fala das suas ocupações. Este parágrafo, o

mais extenso sobre a história do rapaz do telescópio, apresenta interrupções que reflectem a transição de um nível para outro:

'But where do I begin?' she pondered. 'In the year 1820?... It must have been about then that my great-grandfather was a boy. I'm not young myself,' - no, but she was very well_set up and handsome - 'and he was a very old man when I was a child - when he told me the story.' (...) 'The name was Comber. They'd come down in the world. They'd been gentlefolk; they'd owned land up in Yorkshire. (...) We broke in about ten years ago. We had to leave the car and walk across the fields. There isn't any road to the house. It stands all alone, (...) there were chickens pecking about, running in and out of the rooms. (...) I remember a stone fell from the tower suddenly.' She paused. 'There they lived,' she went on, 'the old man, the woman and the boy. She wasn't his wife or the boy's mother. (...) But I remember a coat of arms over the door; and books, old books, gone mouldy. He taught himself all he knew from books. He read and read, he told me, old books, books with maps (...). He dragged them up to the top of the tower - the rope's still there and the broken steps. There's a chair still in the window with the bottom fallen out; and the window swinging open, and the panes broken, and a view for miles and miles across the moors'. (§ 7)

Como podemos ver é o primeiro narrador extradiegético que continua a dominar a narrativa. Por outro lado, a própria Mrs. Ivimey se desloca constantemente de um nível para outro interrompendo o episódio do telescópio com a descrição das suas próprias reacções perante o isolamento e o estado de ruína da casa, há dez anos atrás. A última frase do período final - "and a view for miles and miles across the moors" - que se refere tanto ao tempo do bisavô como à época que Mrs. Ivimey visitou a torre, associa as duas gerações e abre caminho à identificação entre esta e o seu antepassado: "She paused as if she were up in the tower looking from the window that swung open" (§ 8). Esta estrutura mantém-se nos parágrafos seguintes:

'But we couldn't,' she said, 'find the telescope.' In the dining-room behind them the clatter of plates grew louder. But Mrs. Ivimey on the balcony seemed puzzled, because she could not find the telescope. 'Why a telescope?' someone asked her. (...) 'There they were,' she went on, 'the stars. And he asked himself, my great-grandfather - the boy, "What are they? Why are they? And who am I?" as one does, sitting alone, with no one to talk to, looking at the stars'. (§ 9, 10 e 14)

Encontramos aqui de novo o primeiro nível narrativo no qual se fala da sala de jantar, da varanda, no qual surgem as perguntas dos amigos e se acentua o contraste

entre a escuridão e o brilho da faixa de luz (substituta do telescópio desaparecido) que varre o céu e o segundo nível no qual Mrs. Ivimey continua a contar a história do bisavô. No entanto, na explicação sobre as interrogações deste utiliza-se o pronome indefinido “one”, o que mais uma vez aponta para a associação das personagens do primeiro nível a estes pensamentos. Encontramos também, no último parágrafo citado, a questão da identidade do ser humano em confronto com o significado do universo.

No parágrafo quinze assume-se claramente a identificação entre o passado e o presente:

She was silent. They all looked at the stars that were coming out in the darkness over the trees. The stars seemed very permanent, very unchanging. The roar of London sank away. A hundred years seemed nothing. They felt that the boy was looking at the stars with them. They seemed to be with him, in the tower, looking out over the moors at the stars. (§ 15)

E nos parágrafos seguintes essa identificação é transferida para o plano da acção através da fusão dos dois níveis narrativos, isto é, a voz que fala por detrás do grupo é a mesma que falou junto do rapaz na torre. O casal que se afasta pode pertencer a qualquer dos dois níveis narrativos:

Then a voice behind them said:
'Right you are. Friday.'
They all turned, shifted, felt dropped down on to the balcony again.
'Right you are - Friday - ' Ah, but there was nobody to say that to him,' she murmured. The couple rose and walked away.
'He was alone,' she resumed. (§ 16-20)

Mrs. Ivimey retoma a narrativa ao longo do parágrafo vinte, sem deixar no entanto de incluir nela pormenores como a referência ao belo dia de Verão ou à pedra que caiu da torre que associam imediatamente este nível narrativo ao enquadramento do primeiro nível (§ 1) e à sua própria visita à casa durante a qual se verificara o mesmo acontecimento. O simbolismo da torre evoca o esforço de união entre o céu e a terra - “the moor rising and falling; the sky meeting the moor”, o desejo de aproximação a um poder desconhecido, a tentativa de ascender a algo inacessível (“ ‘the stars’ (...) What

are they? Why are they? And who am I?” - § 14) mas também o isolamento de que o ser humano pode sofrer.

A partir daqui Mrs. Ivimey é completamente tomada pela narrativa que conta, identificando-se com o bisavô:

In the half light they could see that Mrs. Ivimey was leaning over the balcony, with her chin propped on her hands, as if she were looking out over the moors from the top of a tower.

‘Nothing but moor and sky, moor and sky, for ever and ever,’ she murmured. Then she made a movement, as if she swung something into position.

(...)

She made another quick little movement with her fingers as if she were twirling something.

‘He focussed it,’ she said. ‘He focussed it upon the earth. He focussed it upon a dark mass of wood upon the horizon. He focussed it so that he could see ... each tree ... each tree separate ... and the birds ... rising and falling ... and a stem of smoke ... there ... in the midst of the trees ... And then ... lower ... lower ... (she lowered her eyes) ... there was a house ... a house among the trees ... a farm house ... (...) She paused ... ‘And then a girl came out of the house ... wearing something blue upon her head’. (§ 21-26)

As reticências são usadas com o objectivo de transmitir os movimentos de um telescópio que vai descobrindo pouco a pouco os objectos que foca e de mostrar a personificação que Mrs. Ivimey assume da figura do bisavô procurando aproximar-se da situação por ele vivida.

O beijo entre o casal que é visto pelo telescópio é uma epifania positiva com origem num gesto para o bisavô e com origem numa conversa para os ouvintes/amigos de Mrs. Ivimey. Esta relata a reacção inusitada do rapaz perante tal gesto mas omite a análise dos efeitos da visão sobre ele, transferindo-se esses efeitos para a própria Mrs. Ivimey sobre a qual incide o feixe de luz, como um telescópio perscrutador:

‘So he ran down the stairs. He ran through the fields. He ran down lanes, out upon the high road, through woods. He ran for miles and miles, and just when the stars were showing above the trees he reached the house (...)

She stopped as if she saw him.

‘And then, and then ... what did he do then? What did he say? And the girl ...’ they pressed her.

A shaft of light fell upon Mrs. Ivimey as if someone had focussed the lens of a telescope upon her. (It was the air force, looking for enemy air craft.) She had risen. She had something blue on her head. She had raised her hand, as if she stood in a doorway, amazed.

‘Oh the girl ... She was my - ‘ she hesitated, as if she were about to say ‘myself’. But she remembered; and corrected herself. ‘She was my great-grandmother,’ she said. (§ 30-34)

A frase de Mrs. Ivimey sobre a luz - “the light only falls here and there” (§ 38) completa a identificação com o passado uma vez que se aplica também ao telescópio. Talvez ela seja a única resposta possível, embora insatisfatória, às perguntas do rapaz sobre as estrelas e a sua própria identidade.

Para além das coincidências entre os dois mundos temporais descritos - o belo dia de verão, as estrelas atrás das árvores, o uso de algo azul na cabeça da bisavó e de Mrs. Ivimey, existem também algumas oposições: o contraste entre uma grande cidade que se prepara para a guerra, um clube requintado frequentado pela alta sociedade e um ambiente rural pobre e decadente; o brilho dos holofotes e a escuridão, que prenunciam a epifania; o isolamento do rapaz/bisavô e o grupo de amigos do casal Ivimey. Segundo o estudo de John Graham, Virginia Woolf terá, nas últimas versões do conto, tentado aproximar-se mais dos leitores contemporâneos criando para isso ambientes mais ligados à situação social que se vivia. No entanto, a combinação em Mrs. Ivimey da pessoa que narra a história e que entra no passado através da imaginação e a montagem de uma realidade narrativa passada com um presente que a enquadra apontam para a valorização das coincidências como forma de dar sentido ao tema. A identidade de Mrs. Ivimey encontra-se na encarnação do passado no presente o que traduz a noção que aquela está muito mais ligada à continuidade da história humana e aos elementos comuns dessa história do que ao indivíduo que a possui, como acontece também com Mrs. Swithin em Between the Acts.

É a epifania provocada pelo telescópio que leva o rapaz/bisavô a descobrir a relação amorosa que dará lugar, duas gerações mais tarde, ao nascimento de Mrs. Ivimey. A faixa de luz e a visão do telescópio funcionam como correlativos objectivos

do momento de iluminação em que por instantes (“for a second” - § 1) se descobrem e revelam pormenores que podem dar sentido e respostas à vida - “the light (...) only falls here and there” (§ 38). Tal como a epifania é despoletada por factos triviais, o jacto de luz e a visão do telescópio caem acidentalmente sobre objectos muito diversos:

The light wheeled (...) and revealed here a cadaverous stone front; here a chestnut tree with all its blossoms riding. (§ 2)
He focussed it so that he could see ... each tree ... each tree separate ... and the birds ... rising and falling... and a stem of smoke. (§ 26)

Depois de passar pelo grupo, a luz ilumina o Palácio de Buckingham e Mrs. Ivimey e os amigos seguem para o teatro deixando de ser o alvo da luz narrativa que sobre eles incidira.

Katherine Mansfield - “Something Childish But Very Natural”

O conto “Something Childish But Very Natural” terá sido escrito, segundo a referência de Antony Alpers na sua edição dos contos, em 1914 em Paris. Foi o primeiro conto escrito em episódios e publicou-se na antologia do mesmo nome editada por J. Murry em 1924, portanto após a morte da escritora. Foi, segundo o crítico Fred Stanley Madden^{lvi}, inspirado num conto de Dostoyevsky. As semelhanças biográficas entre as duas personagens e o casal Mansfield-Murry são inegáveis. O amor infantil que ambos experimentam é mencionado em diversos escritos autobiográficos, o sonho de uma casa modelo onde pudessem viver em paz era um dos maiores desejos de K. Mansfield e a descoberta de casas para alugar transparece também nas cartas como um dos prazeres do casal. No entanto a escolha das idades dos protagonistas é um dos sinais reveladores do amadurecimento de Mansfield como escritora uma vez que seria difícil conseguir um resultado tão eficaz na estruturação dos efeitos do sonho e da imaturidade com um casal de qualquer outra idade. Lembramos algum material autobiográfico:

We had been children to each other, openly confessed children, telling each other everything, and each depending equally upon the other. (...) Then this illness, getting worse and worse, and turning me into a woman (...). He stood it marvellously. It helped very much because it was a 'romantic' disease (...) and also being 'children' together gave us a practically unlimited chance to play at life - not to live. It was child love. Yes, I think the most marvellous, the most radiant love that this earth knows: terribly rare. We've had it. (...)

I'd say we had a child - a love-child, and it's dead.^{lvii}

Every day I love this house more for some new grace - & every day I hold a minute review of the garden and there is always something fresh & wonderful. Then there is the wild hill never the same (...)

This is a place for lovers. (...) Yes, it is made for lovers. You know, don't you, how even now I am preparing it for you.^{lviii}

Let us think for one moment of our *own home*. Early autumn, say, evening, our first fire, we are curled up in armchairs before it: and all the world is shut away.

"If you *should* come I have found a tiny villa for us - which seems to me almost perfect in its way."^{lix}

O assunto é a história de um amor idílico entre dois adolescentes de dezasseis e dezassete anos que sonham com uma vida perfeita a dois; o tema central é o contraste entre esse sonho e a realidade que os limita. A primeira secção do conto é fundamental no desenrolar da narrativa por dois motivos: por um lado apresenta o poema que estabelece o tom de sonho/devaneio e a noção de desejo de aceder a uma realidade almejada mas inacessível (simbolizados pelo voar do pássaro) à volta dos quais se irá desenrolar a intriga e por outro descreve a epifania que leva Henry a começar a perceber que está apaixonado pela rapariga do comboio. O chapéu é o pormenor que conduz a esta descoberta e é por isso introduzido logo no início, sendo alvo da preocupação de Henry devido à imagem que o facto de não usar chapéu pode dar de si mesmo. O primeiro parágrafo define também um ambiente temporal - a Primavera com as suas primulas - que corresponde à fase de vida que as personagens atravessam.

A apreciação que Henry faz do poema de Coleridge antecipa a sua tendência para viver estados de consciência que oscilam entre o sono e a vigília:

He could not have done with the little poem. It was not the words so much as the whole air of it that charmed him! He might have written it lying in bed, very early in the morning, and watching the sun dance on the ceiling. (...) 'I am sure he wrote it when he was half-awake sometime, for it's got a smile of a dream on it'. (Secção 1, § 3)

É sob a influência do título do poema que persiste no seu cérebro que ele vê Edna, de cuja imagem ressalta o longo cabelo louro. Como Marvin Magalaner^{lx} refere, a descrição da jovem é associada desde o início aos jardins e à simplicidade da natureza: os seus cabelos são da cor do malmequer - “marigold-coloured hair” (Secção 1, § 4), veste um casaco verde e usa um chapéu decorado com uma grinalda - “She wore a green coat and a hat with a wreath round it” (S. 1, § 4), as suas sobrancelhas são como duas penas de ouro - “her eyebrows like two gold feathers” (S. 1, § 10), usa um ramo de primulas - “Almost unconsciously he seemed to absorb the fact that she was wearing a bunch of primroses” (S. 1, § 10), e o próprio Henry descreve os seus olhos como “drunken bees” (S. 1, § 4). Para completar esta visão paradisíaca da jovem o seu nome é quase um anagrama de Eden.

A frase de Edna sobre a marca deixada pelo chapéu - “it’s left a mark” (S. 1, § 13) transforma-se, como já dissemos, numa revelação para Henry, um momento que lhe traz uma nova perspectiva sobre o elo que se estabelecerá entre os dois:

‘Yes,’ she said, ‘it’s left a mark,’ and she nearly smiled.
Why on earth should those words have made Henry feel so free and so happy and so madly excited? What was happening between them? They said nothing, but to Henry their silence was alive and warm. It covered him from his head to his feet in a trembling wave. Her marvellous words, ‘It’s made a mark,’ had in some mysterious fashion established a bond between them. They could not be strangers to each other if she spoke so simply and so naturally. (S. 1, § 13 e 14)

Se a personagem feminina se apresenta como uma imagem de pureza romântica, o próprio Henry é retratado como um indivíduo que distingue com dificuldade a ilusão da realidade. No início o seu enorme gosto pelos livros e neste caso a concentração no poema quase o isolam do mundo real e o levam a perder o comboio; quando observa o cabelo de Edna não está seguro sobre a origem das palavras que lhe ocorrem (“My eyes are like two drunken bees” - S. 1, § 4) e até ao final é ele que tem mais frequentemente sonhos, devaneios e mesmo dúvidas sobre a realidade.

O cabelo adquire um valor simbólico importante ao longo deste conto. Considerado uma das principais armas da mulher e podendo assumir o papel de provocação sensual, a forma como esta o usa tem significados diferentes. De modo genérico, na simbologia tradicional, o cabelo solto e longo significa disponibilidade e entrega e o cabelo preso ou coberto reserva e respeitabilidade. O cabelo de Edna é apresentado numa primeira fase como um elemento de sedução para Henry; para ela o cabelo é uma parte do corpo íntima que não deve ser tocada por ele (S. 2, § 44 e 45) mantendo assim o distanciamento físico entre os dois; mais tarde quando se imaginam casados, perante casa escolhida, Henry diz que Edna recusa usar o cabelo preso mantendo assim o seu estatuto de criança e recusando a imagem tradicional de mulher comprometida. O cabelo solto, longo e louro da personagem é sobretudo um reforço da imagem da infância, natural e pura que K. Mansfield procura desenhar em Edna.

Apresentadas as personagens e narrado o seu primeiro encontro, todo o resto do conto explora o desenrolar dessa relação sempre privilegiando o tema do amor idílico e sonhador que no entanto é ensombrado pela recusa de contacto físico de Edna e por uma eventual recusa final apresentada de forma ambígua.

A epifania surge aqui numa posição diferente da que tem na maior parte das restantes narrativas. Enquanto anteriormente se situava perto do final invertendo os sentidos e orientações até aí apresentados, aqui é o ponto de origem do romance entre os dois adolescentes. Não é por conseguinte um elemento polarizador de dualidades mas põe em marcha uma intriga que encerra um dos conflitos fundamentais da vida da autora e um dos temas mais caros à literatura modernista - a incompatibilidade entre o mundo sonhado e um mundo real, hostil.

A secção dois descreve o primeiro encontro entre os jovens após o conhecimento. A noção de que ambos estão unidos por uma cumplicidade que os afasta

do mundo e das pessoas reais é aqui acentuada. A imagem da borboleta que bate as asas no peito de Henry reforça a ideia de fuga da realidade para o sonho já apresentada no poema através da referência ao pássaro e às asas. A ave simboliza o estado espiritual, o estado superior do ser e também a alma. Citamos:

'I believe it must be the Spring. I believe I've swallowed a butterfly and it's fanning its wings just here.' He put his hand on his heart. (S. 2, § 19)
'I knew you did. It's your sort of weapon against all the dull horrid things.'
'However did you know that? Yes, that's just it. But however did you know?'
(...) I know about you and you know about me - we've just found each other - quite simply - just by being natural. That's all life is - something childish and very natural. Isn't it?'
(...)
'It's people that make things so - silly. As long as you can keep away from them you're safe and you're happy.'
'Oh, I've thought that for a long time'.
'Then you're just like me,' said Henry. The wonder of that was so great that he almost wanted to cry. Instead he said very solemnly: 'I believe we're the only two people alive who think as we do. In fact, I'm sure of it. Nobody understands me. I feel as though I were living in a world of strange beings - do you?'
'Always'. (S. 2, § 36-43)

Na terceira secção mantém-se o ambiente idílico entre os dois jovens. A violeta, símbolo de modéstia, é oferecida por Edna a Henry e será conservada cuidadosamente por este tal como fora aceite em "Psychology". Na quarta secção esse ambiente é quebrado pela recusa de Edna em permitir o contacto físico. Esta atitude confunde Henry, até porque ele não tem dúvidas de que a relação é sincera e de que ela o ama. Os pensamentos dele são apresentados em discurso indirecto livre:

Why did he want to touch her so much and why did she mind? Whenever he was with her he wanted to hold her hand or take her arm when they walked together, or lean against her - not hard - just lean lightly (...) - and she wouldn't even have that. (...) He couldn't get calm with her because she wouldn't let him touch her. But she loved him. He knew that. (...) They could say anything to each other. And yet he couldn't touch her. (S. 4, § 13)

A explicação para esta atitude é dada por Edna no final da secção - o contacto físico, que simboliza a realidade, alteraria a relação infantil que ela deseja conservar:

'Somehow I feel if once we did that - you know - held each other's hands and kissed, it would be all changed - and I feel we wouldn't be free like we are - we'd be doing something secret. We wouldn't be children any more... silly,

isn't it? I'd feel awkward with you, Henry, and I'd feel shy, and I do so feel that just because you and I are you and I, we don't need that sort of thing'. (S. 4, § 29)

A insistência da personagem feminina nesta atitude em nome da pureza da infância torna-se por outro lado, ao contrário da mensagem do título - “Something Childish But Very Natural” que Henry aplica à vida (S. 2, § 38), muito pouco natural entre dois jovens nesta situação. A conjunção adversativa parece querer justificar a recusa de aceder à realidade do mundo adulto e a persistência no sonho.

É devido à inibição de realização no mundo real que a partir daqui até ao final do texto o sonho e o devaneio estão cada vez mais presentes na vida dos dois, sobretudo de Henry. É também nesta mesma contradição entre o sonho de uma relação idílica e a incapacidade de suportar o lado real e material dessa relação, entre a perda de um amor quase perfeito através da tentativa desesperada de o manter imaculado que se baseia a visão irónica do texto.

A secção cinco descreve os passeios de Henry e Edna por Londres e os seus sonhos de vida em comum perante uma casa que encontram para alugar. Todo o texto é marcado por referências ao mundo infantil e ao sonho. O primeiro período define logo de início a perspectiva dos dois adolescentes: “London became their playground”. Depois a imaginação de Henry volta a revelar-se: “ ‘There’s white geese in that name,’ said Henry (...) ‘And a river and little low houses with old men siting outside them - old sea captains with wooden legs winding up their watches, and there are little shops with lamps in the windows’” (§ 1). O ritmo das frases, as repetições (“their own shops (...) their own tea-shop”) e a repetição das palavras “little”, “small” e “tiny” reforçam o sentido infantil destas actividades. O sorriso sonhador de Edna - “dreamy smile” (§ 5) abre caminho a um longo sonho sobre o interior da casa e a vida que, em imaginação, os dois aí poderiam levar. O sonho é vivido com tanto realismo que por vezes Henry e

Edna representam as cenas que se imaginam a viver (§ 7, 13 e 14). No entanto a relação sonhada não é a de um casal, mas a de duas crianças que vivem um companheirismo fraternal no meio dos brinquedos:

'There is a little garden at the back, dear,' said Henry, 'a lawn with one tree on it and some daisy bushes round the wall. (...) And inside there are two rooms downstairs and a big room with folding doors upstairs and above that an attic. And there are eight stairs to the kitchen - very dark, Edna. You are rather frightened of them, you know. 'Henry, dear, would you mind bringing the lamp? I just want to make sure that Euphemia has raked out the fire before we go to bed.'

'Yes,' said Edna. 'Our bedroom is at the very top - that room with the two square windows. When it is quiet we can hear the river flowing (...), rustling and flowing in our dreams, darling.' (S. 5, § 6 e 7)

O jardim, que tem sem dúvida uma relação biográfica com os gostos de K. Mansfield, é usado aqui de forma muito adequada como um elemento fundamental de um mundo paradisíaco que se procura construir. Ele simboliza o paraíso terrestre e evoca juntamente com a casa que é uma imagem do universo, um estado de equilíbrio, felicidade e segurança que, muitas vezes, só a infância nos pode trazer. Esta afirmação é cruelmente verdadeira no caso de K. Mansfield cuja vida adulta foi marcada pelo sofrimento físico, dificuldades económicas e mudanças constantes de residência em contraste com uma infância relativamente tranquila e muito confortável em termos económicos.

Outro dos aspectos interessantes do excerto citado é a representação de Henry, sempre mais imaginativo, das frases ditas por Edna em casa. É também ele que faz referência ao mundo infantil da jovem e às chamas (dos caracóis) que simbolizam purificação, iluminação e amor espiritual:

'The room with the folding doors is yours.' Henry laughed. 'It's a mixture - it isn't a room at all. It's full of your toys and there's a big blue chair in it where you sit curled up in front of the fire with the flames in your curls - because though we're married you refuse to put your hair up (...) And there's a rug on the floor for me to lie on, because I'm so lazy. Euphemia - that's our servant - only comes in the day.' (S. 5, § 10)

O regresso à realidade e o fim do sonho têm lugar através do desejo de fugir a esse mesmo sonho: “He came down again quickly. ‘Let’s go away at once. It’s going to turn into a dream.’ ” (S. 5, § 15). Esta frase, de sentido ambíguo e irónico pois a situação anterior já é de sonho, revela o medo de Henry de ir longe demais nos seus impulsos imaginativos que acabarão, mais tarde, por levá-lo para fora da realidade. A frase é assim uma antecipação dos estados semi-conscientes das secções 6 e 7.

A questão do dinheiro, que faz eco de uma das maiores preocupações de K. Mansfield desde que conheceu J. Middleton Murry, traz-nos mais uma vez uma visão infantil e alheada da realidade :

‘But, Henry, - money! You see we haven’t any money.’
‘Oh, well, - perhaps if I disguised myself as an old man we could get a job as caretakers in some large house - that would be rather fun. I’d make up a terrific history of the house if anyone came to look over it, and you could dress up and be the ghost moaning and wringing your hands in the deserted picture gallery, to frighten them off. Don’t you ever feel that money is more or less accidental - that if one really wants things it’s either there or it doesn’t matter?’ (S. 5, § 17 e 18)

A secção seis, tal como a sete, apresenta uma ambiguidade que sugere basicamente duas interpretações: podemos encarar toda a acção que nela se desenrola como um sonho - o sonho que Henry referia na secção cinco, parágrafo quinze, ou podemos encará-la como a realidade vivida pelas personagens. A primeira leitura encontra muitos suportes no texto. Para começar o estado de Henry descrito pelo narrador em que se afirma com clareza que aquele vive um sonho e em que se antecipa o sonho final:

He had been so full of dreams that morning that he could not keep pace with her delight in the flowers (...) Ever since waking he had felt so strangely that he was not really awake at all, but just dreaming. The time before Edna was a dream, and now he and she were dreaming together and somewhere in some dark place another dream waited for him. (S. 6, § 1)

Depois a dificuldade, própria dos estados oníricos ou de semi-consciência, de recordar um determinado momento do passado que em estado de consciência total seria

fácil recordar - “He tried to remember what it had felt like without Edna, but he could not get back to those days. They were hidden by her” (S. 6, § 1); a obsessão de uma imagem, sempre marcada pelo cabelo, que afasta as outras da sua mente associando-a a um anel brilhante, ao mesmo tempo isolador do mundo, vinculador e evocativo da noção de energia espiritual da auréola:

They were hidden by her; Edna with the marigold hair and strange, dreamy smile filled him up to the brim. He breathed her; he ate and drank her. He walked about with a shining ring of Edna keeping the world away or touching whatever it lighted on with its own beauty. (S. 6, § 1)

A indefinição entre sonho e realidade continua a ser posta com clareza na pergunta de Henry - “Are we a dream?” (S. 6, § 1). Esta pergunta é em si mesma algo contraditória pois é pouco provável que seja feita num verdadeiro sonho. Mas se ela nos traz um pequeno eco de realidade, logo em seguida descreve-se nitidamente um sonho (ou um devaneio), ou seja uma situação que não pode ser uma recordação pois nunca foi vivida pelas personagens, mas que possui elos de ligação com uma vivência conjunta - a sensação de ser criança, os passeios, o desejo de beijar Edna:

And suddenly he saw himself and Edna as two very small children walking through the streets, looking through windows, buying things and playing with them, talking to each other, smiling - he saw even their gestures and the way they stood, so often, quite still, face to face - and then he rolled over and pressed his face in the leaves - faint with longing. He wanted to kiss Edna, and to put his arms round her and press her to him and feel her cheek hot against his kiss, and kiss her until he'd no breath left and so stifle the dream (S. 6, § 1)

A expressão final desta citação mostra que o sonho, resultante da idealização do amor, só poderá ser suprimido quando os dois jovens puderem assumir a realização deste num mundo verdadeiro e não de sonhos.

A partir do momento em que Henry se levanta para procurar Edna não haverá mais referências ao sonho. No entanto o receio de voar da jovem pode ser visto como um conteúdo onírico: “ ‘Walk faster - Henry! If I start flying suddenly, you'll promise to catch hold of my feet, won't you? Otherwise I'll never come down' ” (S. 6, § 2). Todo

o percurso dos dois adolescentes até à chegada à casa de chá é marcado pela indefinição na localização espacial e temporal: o ponto de partida é ignorado, apenas se sabe que percorrem um longo caminho - “They came back to the road and walked a long way” (S. 6, § 6); Henry ignora a distância a que se situa um local que já visitou diversas vezes - “ ‘How much further is it? I don’t know - not very far,’ said Henry, peering into the distance” (S. 6, § 6 e 7); a aldeia e a casa de chá surgem subitamente sem qualquer enquadramento - “At last they came to a village and a cottage with a notice ‘Teas provided’.” This is the place,’ said Henry. ‘I’ve often been here’ ” (S. 6, § 9 e 10). A acção que se desenrola a partir do encontro com a mulher pode ser encarada como um acontecimento real mas também como um sonho ou devaneio de Henry. Toda essa sequência continua a ser marcada pelo simbolismo do jardim e da infância: Edna apenas vê no seu horizonte campainhas e céu - “I can’t see anything except the little bells and the sky” (S. 6, § 3); ela transporta um cesto cheio de primulas das quais Henry faz uma grinalda - “some primroses out of her basket and made a long chain to go round her throat” (S. 6, § 4); a casa de chá possui um jardim cheio de flores primaveris brancas e amarelas e junquinhos (S. 6, § 10 e 13); a pergunta da mulher e a sua observação sobre a semelhança entre os dois jovens reforça o tema do amor fraterno; as macieiras evocam, na tradição celta, um mundo mítico onde se repousa ou se recobram forças através do alimento-prodígio que é a maçã e na tradição cristã associa-se à ousadia de Eva de que Edna também partilha nesta secção; algumas árvores parecem estar cheias de anjos e de amêndoas açucaradas o que nos recorda o imaginário infantil.

Se quisermos interpretar a secção seis literalmente (segunda leitura) ou seja como uma narração de factos reais veremos que é difícil fazê-lo tomando em consideração toda a secção, isto é, a autora coloca deliberadamente os acontecimentos descritos num mundo que oscila entre o sonho e a vigília, o devaneio e a realidade, os

factos e a imaginação, a luz e a sombra. O que nos leva a concluir que K. Mansfield procurou apresentar os temas já atrás referidos através de uma estrutura que também transmita a dificuldade de viver com tantos sonhos e uma realidade limitativa e a dificuldade de estabelecer fronteiras entre ambos, das personagens. Esta mesma técnica é usada de forma mais eficiente e também mais ambígua na secção final.

A secção sete mantém a indefinição da anterior: não sabemos em que aldeia se situa a casa, se esta é a referida na secção anterior, não sabemos qual a relação temporal entre a cena anterior e a actual, não sabemos como é que a casa foi cedida a dois jovens sem dinheiro. Esta ausência de informantes e de referências sugere um desenraizamento de referentes reais que remete de novo para uma situação de sonho ou devaneio. Por outro lado é interessante notar que Henry comete um erro ao recordar o passado - a noite em que Edna lhe pergunta se tem fé (S. 5 § 22) não é a noite em que ambos encontram a aldeia, mas sim aquela em que passeavam em Londres. É possível que esta seja mais uma forma de sugerir a vivência de um estado de semi-consciência e imprecisão. A afirmação de fé de Henry nesta nova situação será frustrada pelo final do conto. O parágrafo dois desta secção apresenta-nos também uma resposta de Edna que encerra alguma ambiguidade:

'Edna, come quickly!'

(...)

'No, no, dearest ... Because the waiting is a sort of Heaven, too, darling. If you can understand that. Did you ever know a cottage could stand on tiptoe. This one is doing it now.' (S. 7, § 1 e 2)

A última fala tanto pode corresponder ao discurso de Edna a partir de um outro local como ao pensamento de Henry que imagina o que ela poderá dizer. Em qualquer dos casos o último período da resposta em que os verbos e o advérbio apontam para uma acção no presente e o pronome demonstrativo aponta para uma proximidade do objecto não se coaduna com nenhuma das duas situações. Ao justificar a sua demora

dizendo que esperar também faz parte da felicidade Edna não pode situar-se junto da casa onde parece estar. Esta incoerência leva o leitor a um estado de indefinição sobre a verdadeira posição da personagem o que contribui para tornar mais ambígua toda a acção desta secção.

Finalmente a partir do parágrafo quatro Henry adormece e sonha com uma borboleta que se transforma numa menina que lhe traz um telegrama. Este acaba por se revelar apenas um papel sem importância. A borboleta e a rapariguinha podem sem interpretadas como projecções inconscientes de Edna, tanto mais que aquela é branca, cor já associada à jovem (S. 6, § 10 e 13; S. 7, § 1). Marvin Magalaner, no artigo atrás referido, chama a atenção para o facto de K. Mansfield usar com frequência este insecto como símbolo da inocência que é atraída para o brilho mas acaba por cair numa cilada, dando o exemplo do conto “At the Bay”. Esta sensação de ilusão em que nada é o que parece ser à primeira vista é típica do imaginário irreal do sonhos que, aliás, é explicitamente referido no texto:

Henry thought he saw a big white moth flying down the road. It perched on the gate. No, it wasn't a moth. It was a little girl in a pinafore. What a nice little girl, and he smiled in his sleep, and she smiled too, and turned in her toes as she walked. (...)

When she was quite close to him she took her hand from under her pinafore and gave him a telegram and smiled and went away. There's a funny present! thought Henry, staring at it. 'Perhaps it's only a make-believe one, and it's got one of those snakes inside it that fly up at you.' He laughed gently in the dream and opened it very carefully. 'It's just a folded paper.' He took it out and spread it open.

The garden became full of shadows - they spun a web of darkness over the cottage and the trees and Henry and the telegram. But Henry did not move. (S. 7, § 5-7)

O significado do sonho na evolução da intriga é ambíguo pois não nos é apresentada propriamente uma conclusão sobre a relação dos dois jovens. No entanto, a imagem da cobra no contexto dos jardins, a descoberta de que o telegrama é apenas um papel sem mensagem, a ausência de qualquer comunicação por parte de Edna podem

sugerir o fim da relação dos jovens traduzido por um sonho. A sombra e a escuridão que se opõem ao cabelo louro de Edna, ao brilho da aureóla que a rodeia (S. 6, § 1), à brancura dos junquinhos (S. 6, § 13) e dos cravos (S. 7, § 1), ao brilho do sol no bosque (S. 6, § 1), aos gansos brancos (S. 5, § 1), à borboleta branca (S. 5, § 5) simbolizam o fim de um sonho que se tornou impossível de concretizar porque quis subir alto demais, isto é, um amor de uma dimensão tão idílica só se pode viver no mundo da imaginação. Vivê-lo através de uma experiência semi-consciente e aperceber-se do seu fim através de um sonho é a imagem mais irónica e nostálgica que a autora poderia ter usado neste contexto.

A progressão que se estabelece desde o início do texto (comboio, fim-de-semana, escritório de arquitecto, colégio, sábados em Londres) no sentido de tornar as referências concretas, os espaços e o tempo mais vagos, abstractos e desligados da realidade culmina na imagem final de Henry e estabelece dois registos básicos entre os quais o texto oscila: a realidade e o sonho acabando a primeira por ser submersa pela obscuridade e indeterminação do segundo. A representação que os jovens fazem do seu sonho/aspiração na secção cinco é a primeira fuga da realidade a que se seguirá a vivência do sonho/visão onírica.

O conto é apresentado do ponto de vista de Henry e K. Mansfield mistura, como acontece noutros contos, a acção dramática e o monólogo interior sempre entre aspas. O final é típico das narrativas da fase mais tardia da autora - o corte de uma cena num momento climático.

Este texto recorda-nos, pela imprecisão dos estados de consciência apresentados, alguns dos textos de V. Woolf como por exemplo “Lappin e Lapinova”, no qual um dos temas centrais é também o conflito entre sonho e realidade ou “The Searchlight” em que

a personagem narradora revive e representa, numa espécie de transe a vida do seu bisavô.

Clarice Lispector - “O Primeiro Beijo”

Este conto faz parte da antologia Felicidade Clandestina (1971) e apresenta-nos, como a maior parte dos contos da autora, uma epifania, neste caso um gesto casual que revela algo de novo e importante àquele que a vive. Clarice Lispector, tal como Katherine Mansfield, revela grande sutileza na criação das personagens jovens - crianças e adolescentes - que surgem em muitos dos seus contos. É o que acontece em “A Mensagem” ou nos contos “Preciosidade“, “Felicidade Clandestina”, “Uma Amizade Sincera”, “Os Desastres de Sofia” ou “Gertrudes Pede um Conselho”.

O texto apresenta-se com um formato bastante tradicional: os primeiros seis parágrafos descrevem, num primeiro nível narrativo e pela voz de um narrador onisciente a situação dos dois jovens e o seu diálogo inicial; este desencadeia uma analepse que, num segundo nível narrativo relatará a forma como o rapaz deu o seu primeiro beijo à mulher de pedra e como a partir daí sentiu a primeira ejaculação. Esta descrição é feita gradativamente atingindo o clímax no momento intenso em que o adolescente, sentindo o mundo transformar-se, se torna um homem. Citamos a primeira e única cena do texto:

-Está bem, acredito que sou a sua primeira namorada, fico feliz com isso. Mas me diga a verdade, só a verdade: você nunca beijou uma mulher antes de me beijar?

Ele foi simples:

-Sim, já beijei antes uma mulher.

-Quem era ela?, perguntou com dor.

Ele tentou contar toscamente, não sabia como dizer. (§ 2-6)^{lxi}

O último parágrafo introduz o segundo nível narrativo mas, ao contrário do que é usual neste tipo de estrutura, através da voz do narrador que se justifica afirmando que a personagem “não sabia como dizer”. Estamos perante um narrador cheio de poderes como acontece frequentemente na escrita da autora, que tomará o lugar da personagem, narrando no entanto sem interferências ou observações suas o episódio da excursão:

O ônibus da excursão subia lentamente a serra. Ele, um dos garotos no meio da garotada em algazarra, deixava a brisa fresca bater-lhe no rosto e entrar-lhe pelos cabelos com dedos longos, finos e sem peso como os de uma mãe. Ficar às vezes quieto, sem quase pensar, e apenas sentir - era tão bom. A concentração no sentir era difícil no meio da balbúrdia dos companheiros. (§ 7)

Todo o percurso do jovem a partir daqui até ao momento da epifania se desenrola sob o signo da percepção física e dos sentidos - o “sentir”. É a brisa fresca que lhe bate no rosto e entra pelos cabelos como dedos, é a sede que aperta, é a saliva ardente que se junta na boca (§ 9), é a brisa que se tornara quente (§ 10), é o pressentir a água (§ 12), é o olhar que salta, penetra, espreita, fareja (§ 12), é a sensibilidade ao primeiro gole (§ 15), é o contacto com a pedra fria (§ 17). No final, este sentir físico, muito próximo do “instinto animal” (§ 13) transformar-se-á, evoluirá para um nível mais complexo - o sentir do transformar do mundo (§ 23) e o “sentir do orgulho” (§ 24). Tal mudança corresponde à entrada num outro estágio de maturidade - “Ele se tornara homem”(§ 25).

A água, fonte de vida, centro de regeneração e renascimento, “líquido germinador” de vida (§ 19) aparece aqui sob três formas, essenciais na existência humana - como saliva (que em certas culturas possuía as virtudes do líquido seminal), como líquido para matar a sede e como sémen masculino. Ela revela-se, a par do “sentir”, o outro elemento fundamental que permite a associação da imagem do beijo à imagem do despertar sexual do jovem.

O chafariz ou fonte de água viva simboliza o perpétuo rejuvenescimento, a regeneração e a purificação e nas culturas mais tradicionais a origem da vida. “A sacralização das fontes é universal pois constituem a boca da água viva ou da água virgem. Através delas dá-se a primeira manifestação, no plano das realidades humanas, da matéria cósmica fundamental, sem a qual não poderiam ser garantidas a fecundação e o crescimento das espécies. A água viva que elas deitam é como a chuva, o sangue divino, o sémen do céu. É um símbolo da maternidade”^{lxii}. Aqui conjugam-se todos estes significados com a forma da fonte - a estátua de uma mulher nua, e com o beber sôfrego/beijo do rapaz. Do chafariz brota a “água sonhada” (§ 13), dele brota a vida para outra boca (§ 18) ao nível do sentir, como mais tarde a verdade jorrará de uma fonte oculta na profundidade do seu ser (§ 24) ao nível mais complexo da maturidade.

A partir do momento em que o jovem bebe do chafariz (§ 15), a palavra vida é associada à sua experiência sensível:

Era a vida voltando (...) (§ 16)
A vida havia jorrado dessa boca (...) (§ 18)
Mas não é de uma mulher que sai (...) o líquido germinador de vida (§ 19)
A vida era inteiramente nova. (§ 23)

É a passagem do jorro de água de uma boca para outra, o poder vivificador do líquido, a visão da estátua nua e o acto de colar os lábios à pedra para beber - o beijo, que pela sua associação à fertilidade sexual só possível na maturidade preparam a epifania:

E soube então que havia colado sua boca na boca da estátua da mulher de pedra.
A vida havia jorrado dessa boca, de uma boca para outra.
Intuitivamente, confuso na sua inocência, sentia intrigado: mas não é de uma mulher que sai o líquido vivificador, o líquido germinador de vida... Olhou a estátua nua.
Ele a havia beijado.
Sofreu um tremor que não se via por fora e que se iniciou bem dentro dele e tomou-lhe o corpo todo estourando pelo rosto em brasa viva. (§ 18-21)

O beijo/acto de beber água funciona como gesto desencadeador de um tumulto de revelações físicas (“percebeu que uma parte do seu corpo, sempre antes relaxada, estava agora com uma tensão agressiva e e isso nunca lhe tinha acontecido” - § 22; “Estava de pé, docemente agressivo, sozinho no meio dos outros, de coração batendo fundo, espaçado, sentindo o mundo se transformar” - § 23; “Até que, vinda da profundidade do seu ser, jorrou de uma fonte oculta nele a verdade. Que logo o encheu de susto (...)” - § 24) e psicológicas (“A vida era inteiramente nova, era outra, descoberta com sobressalto. Perplexo, num equilíbrio frágil. (...) e logo também de um orgulho antes jamais sentido” - § 23 e 24) que constituem uma epifania positiva e intra-concatinada. A ejaculação que o assusta e enche de orgulho é, em paralelo com a água vivificadora que jorra do chafariz, o brotar da verdade da sua condição de homem.

A epifania não é usada no conto como um elemento de ruptura, talvez devido à estrutura mais tradicional deste, mas é utilizada para introduzir o clímax da narrativa.

Os três contos que acabamos de analisar apresentam grandes semelhanças e grandes diferenças. Todos eles abordam o tema da descoberta das primeiras emoções afectivas e sexuais; no entanto a epifania é usada de forma mais significativa na estrutura dos contos de V. Woolf e C. Lispector, nos quais se enquadra na progressão e no clímax narrativo, do que no conto de K. Mansfield. Por outro lado, como já referimos, a imprecisão no definir dos estados de consciência das personagens é uma nota comum aos contos das duas escritoras de língua inglesa; tal não acontece neste conto de C. Lispector, cuja clareza condiz com os parâmetros mais clássicos e menos inovadores sob os quais é construído. Nesta mesma sequência de ideias consideramos os textos de V. Woolf e K. Mansfield mais inovadores em termos técnicos pelo uso que fazem da fusão de níveis narrativos (V. Woolf) e do monólogo interior e discurso indirecto livre (K. Mansfield).

Em termos simbólicos parece-nos que a imagética de “Something Childish” está muito mais próxima de “O Primeiro Beijo” do que de “The Searchlight”. Nos dois primeiros contos encontramos-nos num mundo de pureza e inexperiência, marcado pelos jardins, pela fonte de água viva e pelos primeiros impulsos físicos e eróticos. O ambiente do terceiro conto, em que a rusticidade do rapaz/bisavô é filtrada pela visão algo telescópica da sua abastada bisneta, nada tem a ver com os anteriores. Os holofotes incidem mais sobre Mrs. Ivimey. No entanto, é neste que melhor se simboliza, sempre em tom poético e intelectualizado, a noção de epifania. “O Primeiro Beijo” é, em certa medida, a encenação, marcada pelo corpo, dos efeitos dessa mesma epifania. Por outro lado este “naturalismo” inscrito na simplicidade nada tem a ver com o tom do conto de Katherine Mansfield, cuja revelação não conduz a personagem a uma verdadeira tomada de consciência mas desencadeia um amor vincado pelo sonho e pela inibição do real. No conjunto, são as características da epifania que, em qualquer deles, apontam o tom da estrutura narrativa de cada texto.

Virginia Woolf - “A Woman’s College from Outside”

Este conto, escrito provavelmente em Julho de 1920, encontra-se nos manuscritos e na versão dactilografada de Jacob’s Room, localizado no capítulo X. O capítulo acabou por não ser publicado no romance mas em Atalanta’s Garland: Being the Book of the Edinburgh University Women’s Union em Novembro de 1926. Foi reeditado no volume Books and Portraits.

O texto desenvolve-se em redor de um ambiente de obscuridade/luz e imprecisão, articulado com uma acção reduzida e de sequências ambíguas como é típico em muitos dos contos de Virginia Woolf. Descreve algumas das vivências e aspirações de uma jovem de dezanove anos num colégio interno. A mensagem mais concreta do texto articula-se com a posição social de Angela que, ao invés da maior parte das mulheres da sua geração, estuda para aprender uma profissão que lhe permita ganhar a vida; no entanto o objectivo prioritário da autora não parece ser este mas sim sugerir uma determinada atmosfera - a de um colégio interno, e o estado de espírito de Angela em tom claramente poético. Podemos dividi-lo em três momentos distintos. O primeiro (§ 1 e 2) apresenta-nos duas vozes: a de Angela e a do narrador onisciente. A primeira, em discurso indirecto livre e provavelmente do seu quarto, divaga sobre a atmosfera nocturna do colégio:

The feathery-white moon never let the sky grow dark; (...) There, in the garden, if she needed space to wander, she might find it among the trees; and as none but women’s faces could meet her face, she might unveil it blank, featureless, and gaze into rooms where at that hour (...) ringless hands (...) slept innumerable women. But here and there a light still burned. (§ 1)

O parágrafo dois, conduzido pela voz do narrador, inicia-se com uma afirmação clara do duplo de Angela - o brilho do seu reflexo no espelho: “A double light one might figure in Angela’s room, seeing how bright Angela herself was, and how bright came back the reflection of herself from the square glass. The whole of her was perfectly delineated - perhaps the soul”. O espelho, que já apareceu noutros contos da autora, é aqui utilizado para reflectir uma imagem positiva da protagonista - “untrembling image - white and gold, (...) never a ripple or shadow (...) as if she were glad to be Angela (...) this visible proof of the rightness of things (...) this reflection”, funcionando ao mesmo tempo como elemento de introspecção - “which meditation she betrayed”.

Esta frase do narrador remete para o pensamento do período anterior em que a voz deste se confunde com a voz de Angela:

Anyhow the moment was glad - the bright picture hung in the heart of night, the shrine hollowed in the nocturnal blackness. Strange indeed to have this visible proof of the rightness of things; this lily floating flawless upon Time’s pool, fearless, as if this were sufficient - this reflection. (§ 2)

Introduz-se assim a imagem do lírio que representa a própria Angela. A flor pode ter, em termos simbólicos significados contraditórios: é sinónimo de brancura e por conseguinte de pureza, inocência e virgindade mas o lírio vermelho também pode evocar amores proibidos - “even the lily no longer floats flawless upon the pool” (§ 2).

As vozes do narrador onisciente e de Angela em discurso indirecto livre serão utilizadas até ao final do texto por vezes de forma pouco distinta. Em certos momentos, a primeira introduz a segunda (§ 11), tal como acontece em alguns contos de K. Mansfield, e noutros há uma mistura constante das duas vozes tal como acontece no parágrafo catorze - o discurso do narrador, que se refere à personagem como Angela alterna com uma sintaxe e frases interrogativas próprias do discurso indirecto livre.

O segundo momento começa por descrever o interior do colégio com os nomes das raparigas nas portas dos quartos e todo um ambiente de disciplina e reclusão. O riso que surge por detrás de uma porta é o símbolo da transgressão, do protesto e da desobediência às regras, à disciplina e ao relógio. Este motivo será associado ao jardim (§ 11) e à indeterminação do nevoeiro (§ 11) e apresentado como irresponsável mas enriquecedor:

Pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours discipline: immensely fertilising, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour. (§ 13)

A referência das raparigas às saídas secretas de uma das responsáveis e a observação sobre os eunucos colocam na boca de personagens secundárias a questão da sensibilidade afectiva que mobilizará a protagonista na parte final do conto.

Os parágrafos onze, doze e treze apresentam-nos dois elementos muito ricos em termos simbólicos e cujos sentidos se adequam bem à atmosfera de indefinição que V. Woolf procura transmitir - a noite e o nevoeiro:

Night is free pasturage, a limitless field, since night is unmoulded richness, one must tunnel into its darkness. One must hang it with jewels. Night was shared in secret, day browsed on by the whole flock. The blinds were up. A mist was on the garden. Sitting on the floor by the window (while the others played), body, mind, both together, seemed blown through the air, to trail across the bushes (...)

Yes, as if the laughter (for she dozed now) floated out much like mist and attached itself by soft elastic shreds to plants and bushes, so that the garden was vaporous and clouded. And then, swept by the wind, the bushes would bow themselves and the white vapour blow off across the world.

From all the rooms where women slept this vapour issued, attaching itself to shrubs, like mist, and then blew freely out into the open. (§ 11-13)

A noite, por oposição às regras que imperam durante o dia no colégio, é conotada neste texto claramente com a riqueza e virtualidades da existência humana. Ela associa-se à liberdade sem limites, à gestação e à criatividade, ao secretismo fecundo das conspirações, mas também ao inconsciente, ao indeterminado, à ausência do conhecimento discriminador e analítico. Esta vertente é dada por vocábulos como

“float”, “vapour” (quatro vezes), “bubbling”, “clouded”, “formless” e “mist” (cinco vezes) entre outros. O nevoeiro simboliza o indeterminado e precede muitas vezes revelações importantes sendo o prelúdio da manifestação como acontece em Orlando a Biography. Na pintura japonesa o nevoeiro significa uma perturbação no desenrolar da narração, uma transição no tempo, uma passagem mais fantástica ou maravilhosa.

O terceiro momento concentra-se de novo em Angela e na sua vivência particular com uma colega. O beijo ou o contacto físico com Alice leva Angela a ver luz ao fundo do túnel, isto é, leva-a a encarar o mundo e a vida de forma mais positiva - “Such was her discovery” (§ 14). Este momento de visão pode ser considerado uma epifania embora a revelação não seja desencadeada por um incidente casual. Por outro lado o contraste entre o resultado deste contacto e a situação anterior de Angela é muito pouco acentuado donde resulta que as oposições que a epifania costuma pôr em evidência não sobressaem.

O último parágrafo confirma a situação de felicidade de Angela e a sua sensibilidade a um mundo que lhe parece novo. O desejo de ver o raiar do dia e a sua exclamação reflectem estas sensações:

Indeed, how could one then feel surprise if, lying in bed, she could not close her eyes? - something irresistibly unclosed them (...) she lay in this good world, this new world, this world at the end of the tunnel, until a desire to see it or forestall it drove her, tossing her blankets, to guide herself to the window and there, looking out upon the garden, where the mist lay, all the windows open, one fiery-bluish, something murmuring in the distance, the world of course, and the morning coming, ‘Oh,’ she cried, as if in pain. (§ 15)

Este conto, não sendo um dos melhores exemplos da utilização da técnica da epifania é, no entanto, bastante emblemático da capacidade de V. Woolf para descrever ambientes e estados de espírito imprecisos e ambíguos, da sua utilização dos símbolos e do tom poético da sua escrita. Este traduz-se em elementos como o ritmo das frases, o uso da coordenação, a aliteração e a repetição dos mesmos sons em frases consecutivas:

And as none but women's faces could meet her face, she might unveil it blank, featureless, and gaze into rooms where at that hour, blank, featureless, eyelids white over eyes, ringless hands extended upon sheets, slept innumerable women. (...) (§ 1)

The shrine hollowed in the nocturnal blackness. Strange indeed to have this visible proof of the rightness of things; this lily floating flawless upon Time's pool, fearless (...) Which meditation she betrayed by turning, and the mirror held nothing at all, or only the brass bedstead, and she, running here and there, patting and darting, became like a woman in a house, and changed again, pursing her lips over a black book and marking with her finger. (§ 2)

Now smooth and colourless, reposing deeply, they lay surrounded, lay supported, by the bodies of youth recumbent or grouped at the window; pouring forth into the garden this bubbling laughter, this irresponsible laughter: this laughter of mind and body floating away rules, hours discipline: immensely fertilising, yet formless, chaotic, trailing and straying and tufting the rose-bushes with shreds of vapour. (§ 13)

O outro elemento determinante no carácter poético da prosa é, como já dissemos, o simbolismo. Neste texto V. Woolf serve-se dele intensivamente. A dualidade simbólica que chama a atenção logo de início é a relação luz (brilho)/obscuridade (noite). No primeiro parágrafo a escuridão predomina sobre a luz que apenas aparece esporadicamente - "But here and there a light still burned", e através do luar; no segundo parágrafo a luz, associada ao conhecimento e o brilho de Angela destacam-se na obscuridade - "the bright picture hung in the heart of night, the shrine hollowed in the nocturnal blackness"; no parágrafo onze continua a estabelecer-se um contraste entre o dia e a noite - "Night is free pasturage, a limitless field, since night is unmoulded richness, one must tunnel into its darkness. Night was shared in secret, day browsed on by the whole flock"; no parágrafo catorze o beijo de Alice traz de novo o brilho à vida da protagonista:

She held it glowing to her breast, a thing not to be touched, thought of, or spoken about, but left to glow there. And then, slowly putting there her stockings, (...) realised - how could she express it? - that after the dark churning of myriad ages here was light at the end of the tunnel; life the world. Beneath her it lay - all good; all lovable. Such was her discovery. (§ 14)

A luz da manhã, que pode simbolizar a pureza e a promessa de felicidade vem dar um suporte real à luz interior de Angela.

O jardim e a janela são outros dois símbolos muito usados. O jardim associa-se a um estado paradisíaco marcado pela felicidade e pela liberdade. Àquele poderão pertencer a árvore miraculosa e o fruto dourado que caem nos braços de Angela (§ 14). No texto, o jardim é referido no primeiro parágrafo como um espaço de liberdade para Angela, nos parágrafos onze e treze em associação ao nevoeiro, ao vapor e ao riso transgressor das raparigas, no parágrafo final enquadra a sensação de bem-estar de Angela. A janela, que surge com frequência na obra de V. Woolf, é o espaço mais provável da primeira cena do texto, correspondente ao primeiro parágrafo. Angela observa o jardim e os telhados ao luar. Depois, a janela é associada mais três vezes a Angela nos parágrafos onze, catorze e quinze. Ela representa a fronteira entre um mundo exterior e livre e um outro interior e limitado. O primeiro é paradisíaco (o jardim), sonhador e inconsciente (a lua, as nuvens, a noite), indefinido e misterioso (o nevoeiro e o vapor), emocional e espontâneo e tende a associar a si os corpos e os espíritos: “Sitting on the floor by the window while the others played, body, mind both together, seemed blown through the air, to trail across the bushes”. O segundo está cheio de cartões com nomes (§ 3), corredores fechados (§ 3), relógios e regras (§ 4). O riso é o elemento que tem origem no segundo mas pertence realmente ao primeiro pela sua espontaneidade e irresponsabilidade: “When they laughed all together a bird chirped in its sleep out in the garden, as if the laughter” (§ 11). No final, ao dirigir-se à janela para ver o amanhecer Angela parece, através do acentuar da sensibilidade, ter chegado mais perto de um mundo que parecia distante (“this world at the end of the tunnel”), mas cujas janelas estão agora completamente abertas (“all the windows open”) aos pontos mais altos da emoção (“‘Oh,’ she cried, as if in pain”). O momento epifânico vem, em certa medida, diluir o antagonismo existente entre o mundo exterior com o qual Angela se sente identificada desde o início e a vida quotidiana do colégio. O

caminho para chegar a este “good world” e “new world” (§ 15) passa pela emoção e pela sensibilidade.

Katherine Mansfield - “Bliss”

Este conto foi escrito em Bandol, França, em Fevereiro de 1918, para onde a autora viajara, só, a conselho do médico que lhe havia detectado, pouco tempo antes, uma “mancha” no pulmão esquerdo. Já bastante doente e sempre acompanhada pela amiga de infância Ida Baker (L. M.), K. Mansfield sofrerá nesse mesmo mês a primeira hemorragia pulmonar. O conto foi publicado pela primeira vez em Agosto de 1918 em English Review e mais tarde no volume Bliss and Other Stories em 1920. Sobre o seu processo de escrita destacamos algumas cartas da autora a J. Middleton Murry (1918) e a Lady Ottoline Morrell (1919). As duas primeiras referem-se ao conto já concluído e as outras três à imagem da árvore:

Its three oclock; Ive just finished this new story *Bliss* and am sending it to you. But though my God! I *have* enjoyed writing it I am an absolute rag for the rest of the day and you must forgive no letter at all. (...) Oh, tell me what you think of our new story (thats quite sincere.) Please try and like it and I am now free to start another. One extraordinary thing has happened to me since I came over here! Once I start them they haunt me, pursue me and plague me until they are finished and as good as I can do.

You will again recognise some of the people. *Eddie* of course is a fish out of the Garsington pond (which gives me joy) (...). Miss Fulton is ‘my own invention’ - oh you’ll see for yourself.^{lxiii}

I have just received your *Sunday* letter. It was very noble of you to do as you did and so beautifully keep your promise about my story. (...) What I *meant* (I hope it don’t sound highfalutin) was, Bertha, not being an artist, was yet artist manqué enough to realise that those words and expressions were not and couldn’t be hers - They were, as it were *quoted* by her, borrowed with ... an eyebrow ... Yet she’d none of her own ... But this I agree is not permissible - I cant grant all that in my dear reader. Its very exquisite of you to understand so *nearly*.^{lxiv}

Since this little attack Ive had a queer thing has happened. I feel that my love and longing for the external world - I mean the world of *nature* has suddenly increased a million times - When I think of the little flowers that grow in grass,

and little streams and places where we can lie & look up at the clouds - Oh I simply *ache* for them - for them with you.^{lxv}

Oh this spring. It makes me *long* for happiness. That is so vague. Each year I think this year I shall not feel it so keenly - but I feel it more - Why are human beings the only ones who do not put forth fresh buds - exquisite flowers and leaves. I cannot bear to go among them. I sit her or take small walks & there seems a blessing fallen upon the world just as long as one does not see the people or know of their ways. We have all been wintry far too long - really - on some of these days one is tired with *bliss*. I long to tell someone - to feel it immediately shared - felt without my asking 'do you feel it?' - Do you know what I mean?^{lxvi}

I wonder if you would feed on the visible world as I do. I was looking at some leaves only yesterday - idly looking & suddenly I became conscious of them - of the amazing 'freedom' with which they were 'drawn' - of the life in each curve, but not as something *outside oneself* - but as part of one, as though like a magician I could put forth my hand & shake a green branch into my fingers from...? And I felt as though one received - accepted - absorbed the beauty of the leaves even into ones physical being. Do you feel like that about things?^{lxvii}

O conto, um dos mais conhecidos e controversos da autora, tem sido alvo de diversas interpretações. Tal facto deve-se à sua ambiguidade, sentidos múltiplos e dissonâncias. É assim um excelente exemplo de narrativa dialógica configurando contradições e tensões no discurso e nas acções da personagem central, Bertha. A epifanias sublinham todos os vectores do texto, dão sentido ao seu simbolismo e canalizam os temas principais para um clímax sendo assim fundamentais na organização estrutural da narrativa.

A observação de K. Mansfield sobre o "artist manqué" pode servir de ponto de partida para a análise do texto dando-nos uma imagem dividida de Bertha, ou melhor, a imagem de alguém cuja sensibilidade em relação à vida é muito grande mas cuja imaturidade e enquadramento social a que está sujeita não lhe permitem expressar-se de acordo com ela. Existe portanto uma falsidade de fundo na linguagem de Bertha que ela própria reconhece, mas cujas tonalidades se torna difícil transmitir ao leitor. Se confrontarmos o título com o desenrolar da intriga encontramos um reflexo deste conflito - a felicidade que a personagem procura afirmar desde o início é entrecortada

pela insegurança e repressão dos próprios impulsos e questionada quando se revela a ligação Pearl/Harry. No entanto, também neste caso surge alguma ambiguidade pois não sabemos até que ponto Bertha ficou afectada com o que viu.

O texto tem início com uma afirmação que aponta desde logo para a falta de auto-conhecimento e imaturidade de Bertha Young que ao contrário do marido apresenta um apelido insinuante:

Although Bertha Young was thirty she still had moments like this when she wanted to run instead of walk, to take dancing steps on and off the pavement, to bowl a hoop, to throw something up in the air and catch it again, or to stand still and laugh at - nothing at nothing, simply. (S. 1, § 1)

Um pouco mais à frente outro dos seus pensamentos reflecte alguma insegurança:

Oh, is there no way you can express it without being “drunk and disorderly”? How idiotic civilization is! Why be given a body if you have to keep it shut up in a case like a rare, rare fiddle?
‘No, that about the fiddle is not quite what I mean,’ she thought, running up the steps and feeling in her bag for the key’. (S. 1, § 3 e 4)

Bertha continua, ao longo da secção um, a afirmar o seu brilho interior e o seu desejo de que algo de divino aconteça. No entanto, ela teme olhar para o espelho que lhe poderá trazer uma imagem mais verdadeira de si própria:

But in her bosom there was still that bright glowing place - that shower of little sparks coming from it. (...) She hardly dared to look into the cold mirror - but she did look, and it gave her back a woman, radiant, with smiling, trembling lips, with big dark eyes and an air of listening, waiting for something ... divine to happen ... that she knew must happen ... infallibly. (S. 1, § 10)

Esta antecipação de algo “divino” que virá a acontecer é simultâneamente irónica e ambígua pois tanto se refere à infidelidade Harry/Pearl como à comunhão que Bertha sentirá com a amiga.

A fruta, que dá início a uma longa série de referências aos alimentos, registada e interpretada por M. Magalaner^{lxviii}, pode simbolizar a abundância, mas também pode ser expressão de desejos sensuais. K. Mansfield parece ter sido bastante sensível a este tipo de imagens como transparece numa carta escrita ao marido em 22 de Maio de 1918:

Darling, this is just a note, sent with the letters. Eat all that extra ration of meat - eat *all* you can - as I do - God! (...) Tell me as soon as you know about your holiday & try & eat fruit while the warm weather lasts - & remember what you are to me - Its no joke - My love seems all to be expressed in terms of food. ^{lxi}

C. A. Hankin^{lxx} encara a forma sensual como Bertha arranja a fruta, admirando “two pyramids of these round bright shapes” (S. 1, § 15) como um sinal da sua sensibilidade ao amor e de uma certa tensão sexual reprimida. O desequilíbrio apresentado desde o início mantém-se no final desta primeira cena: “This, of course, in her present mood, was so incredibly beautiful ... She began to laugh. ‘No, no. I’m getting hysterical.’ ” (S. 1, § 15 e 16). K. Mansfield não deseja, é óbvio, que o leitor confie totalmente na voz da personagem.

A secção dois, que retrata a relação de Bertha com o bebé, reflecte mais uma vez a sua imaturidade. A personagem não consegue impor-se como mãe à ama e acaba por sentir-se uma vítima ao ter de confiar o seu bebé aos cuidados de outra mulher. Por isso o seu sentimento de felicidade se encontra truncado - tal como o “artist manqué” Bertha não sabe expressá-lo nem o que fazer com ele:

And, indeed, she loved Little B. so much - her neck as she bent forward, her exquisite toes as they shone transparent in the firelight - that all her feeling of bliss came back again, and again she didn’t know how to express it - what to do with it. (S. 2, § 18)

Esta situação, em que ao mesmo tempo tem e não tem o bebé, é o paradigma de toda a situação da personagem ao longo do texto, quer em relação à amizade de Pearl (que afinal se revelará falsa), quer em relação ao marido (que aparentemente lhe é fiel, mas na realidade não é), quer em relação aos amigos e ao sentimento de felicidade que nasce dentro de si mas que acaba por ser questionado pelos factores mais diversos.

A secção três dá-nos mais um elemento sobre a divisão de Bertha: embora sinta necessidade de expressar as suas emoções não consegue fazê-lo e culpa a civilização por isso. Na secção cinco faz-se a apresentação dos convidados do casal e a primeira

referência à pereira. Todos eles pertencem a uma classe “pseudo-boémia”^{lxxi} e pseudo-moderna que é em parte ridicularizada pela sua superficialidade por K. Mansfield. Pearl é uma exceção. Desde o início que é apresentada em tom misterioso e enigmático:

The Norman Knights - a very sound couple - he was about to start a theatre, and she was awfully keen on interior decoration, a young man, Eddie Warren, who had just published a little book of poems and whom everybody was asking to dine, and a ‘find’ of Bertha’s called Pearl Fulton. What Miss Fulton did, Bertha didn’t know. They had met at the club and Bertha had fallen in love with her, as she always did fall in love with beautiful women who had something strange about them.

The provoking thing was that, though they had been about together and met a number of times and really talked, Bertha couldn’t make her out. Up to a certain point Miss Fulton was rarely, wonderfully frank, but the certain point was there, and beyond that she would not go. (S. 4, § 1 e 2)

Os sentimentos de Bertha em relação a Pearl apontam para uma atracção homossexual, sobretudo se os confrontarmos com o que é referido em relação a Harry. Neste caso a protagonista tinha sentido amor mas nunca desejo (S. 7, § 4 e 5) enquanto no caso da amiga se apaixonara pela beleza e pelo ar misterioso que aquela apresentava. A reacção de Harry a Pearl é excessivamente negativa e animal dando-nos um sinal da sua grosseria. Esta deveria ser mal recebida pela sensibilidade de Bertha, mas não é - “For some strange reason Bertha liked this, and almost admired it in him very much” (S. 4, § 6), o que confirma o seu conflito interior. Tal conflito também existe no que diz respeito à sexualidade:

That made all the difference; the room came alive at once. As she was about to throw the last one she surprised herself by suddenly hugging it to her, passionately, passionately. But it did not put out the fire in her bosom. Oh, on the contrary! (S. 4, § 7)

Os parágrafos seguintes falam da pereira e da forma como Bertha vê a árvore como símbolo da sua própria vida. Neste contexto, a pereira representa a exuberância da vida e a fertilidade também simbolizadas pelas túlipas que vergam sob o peso das flores e pelo gato cinzento que arrasta a barriga seguido pelo gato preto. O simbolismo da árvore é sexualmente ambivalente e mesmo hermafrodita. A árvore da vida pode, na sua

origem ser considerada como uma imagem do andrógino inicial. O tronco erguido em direcção ao céu (cf. S. 6, § 9), símbolo de força e de poder solar, é a imagem arquetípica do princípio masculino; a árvore de folhagem densa e envolvente onde os pássaros se aninham e que se cobre periodicamente de frutos evoca a imagem arquetípica lunar do princípio feminino. Por outro lado o fruto da pereira, a pera, é considerado nos sonhos um símbolo tipicamente erótico e cheio de sensualidade, devido ao seu sabor doce, ao sumo e também à forma que evoca qualquer coisa de feminino^{lxxii}. A sensibilidade erótica de Bertha é a florada várias vezes nesta secção - é o caso do episódio das almofadas, da reacção de tremura perante os gatos ("The sight of them, so intent and so quick, gave Bertha a curious shiver" - S. 4, § 8) ou do efeito do perfume do junquilha. De resto, as imagens associadas ao sol e ao fogo ("sun", "burned", "sparks", "glowing", "fire", "blazing", "ardent"), conotadas com a força sexual, aparecem desde o início em ligação com Bertha. A árvore será o elemento de ligação entre as duas mulheres que configura, pelo menos da parte de Bertha, uma atracção física.

Os parágrafos treze e catorze ilustram de novo a divisão interior da personagem. No primeiro, composto em discurso indirecto livre, Bertha tenta construir de si própria uma imagem de felicidade e normalidade (tal como a da pereira florida) mas acaba por revelar a realidade ao procurar escondê-la. Essa imagem apresenta-se demasiado completa e positiva para ser levada a sério (incongruências na descrição da relação com Harry), é por vezes falsa (amigos), apoia-se, nalguns casos, em factos superficiais (modista e cozinheira) e será posta em causa pela afirmação do parágrafo catorze:

Really - really - she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. (...) And friends - modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions - just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes...

'I'm absurd. Absurd!' (S. 4, § 13 e 14)

A secção cinco descreve a chegada dos convidados e a futilidade das suas conversas em tom irónico e em oposição à apreciação dos amigos feita anteriormente por Bertha. Descreve também os pensamentos da dona da casa durante o jantar. Logo de início o branco do vestido e o verde dos sapatos são associados à pereira, cujas flores são brancas. A voz narrativa (narrador e personagem), em discurso indirecto livre, tem o cuidado de assinalar que essa escolha não foi deliberada - “It wasn’t intentional. She had thought of this scheme hours before she stood at the drawing-room window” (S. 5, § 1). Toda a ironia de K. Mansfield em relação ao “grupo decorativo” (S. 5, § 41) de amigos é dramatizada na cena inicial com os convidados: o casal Norman Knight é ridicularizado desde a chegada - “And a funnier thing still was that now her coat was off she did look like a very intelligent monkey” (S. 5, § 6) assim como Eddie através da experiência que relata e da conversa sobre as meias:

And Mrs. Norman Knight: ‘Oh, Mr. Warren, what happy socks?’
‘I *am* so glad you like them,’ said he, staring at his feet.
‘They seem to have got so *much* whiter since the moon rose.’ And he turned his lean sorrowful young face to Bertha. ‘There *is* a moon, you know.’ (S. 5, § 17 e 18)

A chegada do táxi de Pearl provoca um comentário interessante do narrador - “And Bertha smiled with that little air of proprietorship that she always assumed while her women finds were new and mysterious” (S. 5, § 26), que sugere uma repetição da situação em relação às simpatias femininas de Bertha. Esta referência poderá reduzir o impacto da epifania se considerarmos que o centro das atenções da personagem principal reside nas amizades femininas e não na relação conjugal e familiar.

Pearl é associada ao princípio feminino, à pureza e à preciosidade, tanto pelo seu nome como pela roupa prateada que veste. A pérola é um símbolo lunar ligado à água e à mulher mas representa também a raridade, a pureza e a preciosidade. A prata, no sistema de correspondência entre os metais e os planetas, pertence à cadeia simbólica

lua-água-princípio feminino. É também símbolo de pureza por ser branca e luminosa. Outras associações à lua são as referências à inclinação da cabeça (S. 5, § 29 e S. 7, § 24) e aos dedos - “moonbeam fingers” (S. 7, § 24). Esta imagem corresponde acima de tudo à que Bertha tem de Pearl. O ar misterioso e por isso sedutor de Pearl fundamenta-se na dualidade de frieza e ardor que lhe estão associadas: o toque do seu braço frio agita Bertha (S. 5, § 32), a palidez dos seus dedos (S. 5, § 45) excita Harry (S. 7, § 24).

O parágrafo trinta e dois sublinha de novo as reacções físicas da protagonista ao contacto com a amiga, chamando a atenção para a desorientação daquela perante uma sensibilidade que não sabe enquadrar no mundo que a rodeia: “What was there in the touch of that cool arm that could fan - fan - start blazing - the fire of bliss that Bertha did not know what to do with?” (S. 5, § 32). Bertha julga saber que os sentimentos de Pearl coincidem com os seus e é sobre essa suposição que ela verá e apresentará ao leitor os seus contactos com a amiga:

But Bertha knew, suddenly, as if the longest, most intimate look had passed between them - as if they had said to each other: ‘You, too?’ - that Pearl Fulton, stirring the beautiful red soup in the grey plate, was feeling just what she was feeling. (S. 5, § 33)

A sensibilidade da protagonista à felicidade destaca-a das outras personagens, dos amigos decorativos e indiferentes ao que se está a passar, de Harry apenas sintonizado com as necessidades do estômago, que apontam para o seu apetite carnal. A abundância de imagens alimentares em associação com os amigos e com Harry parece sugerir uma certa animalidade, reforçada pelas referências aos macacos e à aranha e pela descrição do rosto de Harry no final (S. 7, § 24). Pearl Fulton fala muito pouco e é descrita a comer apenas uma vez em termos muito positivos - “stirring the beautiful red soup in the grey plate” (S. 5, § 33). Ao escolher o ponto de vista de Bertha para apresentar a maior parte do conto K. Mansfield colocou-a numa posição que facilita este relevo. Os parágrafos quarenta e quatro e quarenta e cinco associam de novo a

felicidade da personagem à pereira, à sua cor prateada à luz da lua, à cor de Miss Fulton. O final da secção cinco reafirma as certezas de Bertha sobre a reciprocidade dos sentimentos desta, de quem espera um sinal e reafirma também uma certa falsidade nas relações com os amigos dos quais procura esconder o riso:

All that happened seemed to fill again her brimming cup of bliss.
And still, in the back of her mind, there was the pear tree. It would be silver now, in the light of poor dear Eddie's moon, silver as Miss Fulton, who sat there turning a tangerine (...)
What she simply couldn't make out - what was miraculous - was how she should have guessed Miss Fulton's mood so exactly and so instantly. For she never doubted for a moment that she was right, and yet what had she to go on? Less than nothing.
'I believe this does happen very, very rarely between women. Never between men,' thought Bertha. 'But while I am making the coffee in the drawing-room perhaps she will 'give a sign.'
What she meant by that she did not know, and what would happen after that she could not imagine.
While she thought like this she saw herself talking and laughing. She had to talk because of her desire to laugh. (S. 5, § 44-49)

A secção seis é o culminar das intuições da protagonista a respeito de Pearl. Ela interpreta a pergunta sobre o jardim como o sinal esperado e vive um momento de grande comunhão e cumplicidade com a amiga, olhando a pereira na qual se sublinha, como já referimos o simbolismo do masculino e do feminino e portanto da bissexualidade da árvore e de Bertha. Este momento descrito pelo narrador e pela personagem parece, a um leitor que não conheça o final do texto, confirmar as intuições de Bertha e o interesse de Pearl. O uso do discurso indirecto livre limita o ponto de vista à personagem tornando os factos relatados mais duvidosos. Este momento pode ser encarado como uma epifania positiva e intraconcatinada:

And the two women stood side by side looking at the slender, flowering tree. Although it was so still it seemed, like the flame of a candle, to stretch up, to point, to quiver in the bright air, to grow taller and taller as they gazed - almost to touch the rim of the round, silver moon.
How long did they stand there? Both, as it were, caught in that circle of unearthly light, understanding each other perfectly, creatures of another world, and wondering what they were to do in this one with all this blissful treasure that burned in their bosoms and dropped, in silver flowers, from their hair and hands?

For ever - for a moment? And did Miss Fulton murmur: 'Yes. Just *that*.' Or did Bertha dream it? (S. 6, § 9-11)

O círculo de luz une as duas mulheres e destaca-as das outras personagens, associadas como vimos ao mundo animal, e do meio em que vivem. A última frase de Miss Fulton é apresentada como uma indefinição entre o sonho e a realidade. A secção seis termina com as observações de Bertha sobre Harry e a sua antipatia por Pearl. As certezas da protagonista sobre o desagrado do marido reforçam o efeito da epifania e preparam a revelação da secção final. O seu desejo de contar a este, na intimidade da noite, aquilo que partilhara com Pearl reforça a vertente irónica do texto pois o que ambas partilham é Harry :

Bertha realised that she not only bored him; he really disliked her. And she decided from the way Miss Fulton said: 'No, thank you, I won't smoke,' that she felt it, too, and was hurt.

'Oh, Harry, don't dislike her. You are quite wrong about her. She's wonderful, wonderful. And, besides, how can you feel so differently about someone who means so much to me. I shall try to tell you when we are in bed tonight what has been happening. What she and I have shared.' (S. 6, § 18 e 19)

No entanto o narrador tinha, alguns parágrafos atrás, lançado dúvidas sobre a veracidade da antipatia de Harry e das certezas de Bertha: "Came another tiny moment, while they waited, laughing and talking, just a trifle too much at their ease, a trifle too unaware" (S. 5, § 29).

O início da secção sete dá-nos a chave para entender a relação Harry/Bertha. Esta deseja o marido fisicamente pela primeira vez e explica que nunca o tinha amado dessa forma e se havia preocupado por ser tão fria:

For the first time in her life Bertha Young desired her husband.

Oh, she loved him - she'd been in love with him, of course, in every other way, but just not in that way. And equally, of course, she'd understood that he was different. They'd discussed it so often. It had worried her dreadfully at first to find that she was so cold, but after a time it had not seemed to matter. They were so frank with each other - such good pals. That was the best of being modern.

But now - ardently! ardently! The word ached in her ardent body! Was this what that feeling of bliss had been leading up to? But then, then -. (S. 7, § 4-6)

Existe aqui uma espécie de transferência dos impulsos eróticos de Bertha, que não podem ser expressos em relação a Pearl, para o marido que indicia mais uma vez alguma imaturidade e conflito interior. A cena em que ela testemunha a conversa entre Harry e Pearl é enquadrada no meio das cenas de despedida e de uma conversa com Eddie. A revelação - epifania negativa e irônica - que Bertha e o leitor têm da relação Harry/Pearl não é destacada como um momento de grande intensidade como tinha sido a visão da árvore, mas apenas relatada sem referência a quaisquer reacções por parte da protagonista. À resposta de Miss Fulton segue-se imediatamente a fala de Eddie e não, como acontece com frequência na revelação epifânica, a descrição dos profundos efeitos de perturbação e mesmo mudança de rumo da intriga:

While he looked it up she turned her head towards the hall. And she saw... Harry with Miss Fulton's coat in his arms and Miss Fulton with her back turned to him and her head bent. He tossed the coat away, put his hands on her shoulders and turned her violently to him. His lips said: 'I adore you,' and Miss Fulton laid her moonbeam fingers on his cheeks and smiled her sleepy smile. Harry's nostrils quivered; his lips curled back in a hideous grin while he whispered: 'To-morrow,' and with her eyelids Miss Fulton said: 'Yes.' 'Here it is,' said Eddie. " 'Why Must it Always be Tomato Soup?' It's so *deeply* true, don't you feel?" (S. 7, § 24 e 25)

Depois desta cena, Pearl despede-se naturalmente de Bertha mencionando ainda a pereira e esta, pensando no eco dessas palavras interroga-se sobre o que vai acontecer a seguir - "Bertha simply ran over to the long windows. 'Oh, what is going to happen now?' she cried." (S. 7, § 35 e 36). Não temos portanto nenhuma referência ao efeito da revelação sobre a protagonista se exceptuarmos o verbo "cried" que pressupõe agitação e inquietude. A pergunta de Bertha é ambígua e inconclusiva tal como a última frase do texto. Ao interrogar-se sobre o que vai acontecer a personagem pode referir-se à sua própria busca de felicidade, à relação com a amiga, à relação Harry/Pearl ou às três questões. Podemos concluir de tudo isto que a traição de Harry pode ter sido muito menos valorizada do que a de Pearl e que o momento vivido em frente da árvore foi

muito mais marcante do que esta revelação. É por isso que a árvore está presente até ao final, mantendo a sua beleza, exuberância e tranquilidade: “But the pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still”. Esta imagem confirma, em nossa opinião, a subvalorização da segunda epifania em relação à primeira e a indiferença de Bertha perante ela. As duas epifanias funcionam assim em antítese - a primeira é o culminar de uma certeza que a segunda destruirá ao revelá-la falsa (efeito de recalitrância), sendo no entanto a imagem da primeira que subsiste no final. Aquilo que continua a manter-se é a beleza do mundo natural, o impulso vital da protagonista e a sua sensibilidade em face do feminino. A ausência de resposta à pergunta pode sugerir que tudo continuará na mesma apesar das experiências e revelações vividas.

A ironia é um elemento fundamental do texto que também acaba por ser revelado no jogo das epifanias. Ela baseia-se sobretudo na incongruência entre as situações de rejeição de Pearl por Harry, sempre amenizadas por Bertha, e a situação final de triângulo amoroso. Também a disparidade entre a interpretação que Bertha faz dos sentimentos da amiga - a relação que parece desenvolver-se ao longo do jantar é a das duas mulheres - e a orientação desta para outro objectivo pode ser encarada como ironia de acontecimentos ou situações.

Este conto utiliza de forma muito clara a dualidade e a dissonância da personalidade humana. Para começar, o seu tema gira em redor de um triângulo amoroso tendo como centro uma personagem feminina que experimenta dois tipos de envolvimento afectivo e físico diferentes com o marido e uma mulher que conheceu recentemente. Dividida e reprimida entre uma ambicionada imagem de casal moderno e feliz e uma intensa sensibilidade erótica às mulheres bonitas, Bertha é também marcada pela insegurança em relação a outras áreas da sua vida como os amigos ou a filha. A confusão entre a aparência e a realidade (que não soube ler em Pearl e em Harry) é

outra das oposições que provam a imaturidade da personagem que, ironicamente, é a que apresenta maior capacidade para crescer e amadurecer. O potencial artístico e intelectual de Bertha, evidenciado na decoração da sala e no sentido crítico em relação aos amigos, é bloqueado pelas circunstâncias de uma vida que ela própria escolheu e que a acabaram por constranger transformando-a no referido “artiste manqué” - alguém condenado a sofrer de uma sensibilidade e uma percepção que não consegue transformar em algo de construtivo ou criativo. Este tema pode ser encarado como uma variante do da fuga/aprisionamento muito explorado pela autora. Bertha é uma esposa aprisionada no desempenho de um papel tradicional e limitativo das suas capacidades do qual se procura libertar através da identificação com a árvore e da cumplicidade com alguém que parece partilhar a sua sensibilidade ao mundo exterior.

Em relação às técnicas narrativas utilizadas K. Mansfield privilegia, como acontece em toda a sua obra, o discurso indirecto livre que alterna com o monólogo interior num grau mais restrito e com a narrativa omnisciente. Os quatros parágrafos iniciais são um exemplo entre muitos da utilização das duas primeiras técnicas referidas. O conflito interior de Bertha transforma-a numa narradora falível e traiçoeira como acontece no parágrafo treze da secção quatro. A apresentação deste ponto de vista claramente limitado permite que a narrativa seja encarada com maior distância e que o efeito de ironia seja mais eficaz.

Este conto é um bom exemplo do conceito de autonomia relativa já referido. K. Mansfield desafia a perspectiva tradicional sobre o papel e os desejos femininos mas utiliza-a também para criar conflito e dualidade.

“Bliss” é comparado por Nádía Battella Gotlib ao conto “Amor” de Clarice Lispector pois embora os temas centrais focados por cada um deles sejam diferentes, as

personagens principais têm, em certa medida uma sensibilidade e uma experiência comuns. A respeito destes e das autoras diz Gotlib:

Mas há, sobretudo, entre elas, a semelhança de uma incrível sensibilidade para registrar o êxtase que acompanha os momentos de crise de identidade, em que se fende a estrutura da vida familiar burguesa, mediante o vislumbre de um estranho e atraente território até então ignorado ou considerado sem importância. Clarice, tal como Katherine, experimentou a flagrância do êxtase, ou dos momentos de “suspensão”, ao bem registrar essas experiências femininas singulares, em momentos considerados bem especiais.^{lxxiii}

A designação “momentos de suspensão” parece-nos muito adequada às epifanias deste texto que não são despoletadas por um acontecimento casual ou trivial de acordo com a definição de Beja, mas se assemelham mais a momentos de visão ou “moments of being” nos quais a vida se condensa e se escreve (embora com múltiplas admissões de falibilidade), tal como acontece também com grande parte das revelações em Virginia Woolf.

Clarice Lispector - “A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais”

O último volume de contos de Clarice Lispector, intitulado A Bela e a Fera e editado em 1979, já após a morte da escritora, reúne um grupo de contos que foram escritos quando a autora tinha apenas catorze anos, seguidos de dois outros, entre os quais o texto que escolhemos, escritos pouco antes da sua morte. Olga Borelli refere na segunda edição da obra que esta história nasceu imediatamente depois de uma “visão dilacerada” de Clarice com um mendigo, o qual se aproximou dela e gritou “justiça social”. Segundo aquela, secretária e amiga fiel dos últimos anos da autora, para livrar-se dessa visão Clarice precisava de escrever e o conto fez-se nessa sequência: visão, sensação, expressão, arte.

A intriga apresenta um esquema semelhante ao de “A Fuga” ou ao de “Amor”: a mulher casada sai para a rua, passa por uma experiência de “liberdade” e “consciencialização” e depois volta para casa. Neste caso, tal como acontece em “Amor”, um acontecimento casual - o pedido de um mendigo - vem abruptamente chocar e levar a protagonista a repensar-se tomando consciência da sua posição no mundo e de um outro lado de si própria. Esta epifania é assim o nó centralizador de toda a evolução reflexiva e vivencial de Carla, invertendo completamente o sentido da sua identidade. É, mais do que no plano dos factos reais, no espírito da protagonista que tudo acontece. Ao mesmo tempo o conto expressa o mito universal (Jung) da aproximação entre a beleza, que acaba por se revelar aparente e a miséria/fealdade, tão humana como a beleza.

Os primeiros seis parágrafos apresentam a personagem psicologicamente e definem-lhe um estatuto social. Carla é uma mulher rica, casada com um banqueiro, que sai do salão de beleza procurando o motorista. A longa série de interrogações que ela lançará a si própria tem início logo no primeiro parágrafo e denuncia o vazio do seu “não ter que fazer”:

COMEÇA:

Bem, então saiu do salão de beleza pelo elevador do Copacabana Palace Hotel. O chofer não estava lá. Olhou o relógio: eram quatro horas da tarde. E de repente lembrou-se: tinha dito a “seu” José para vir buscá-la às cinco, não calculando que não faria as unhas dos pés e das mãos, só massagem. Que devia fazer? Tomar um táxi? Mas tinha consigo uma nota de quinhentos cruzeiros e o homem do táxi não teria troco. Trouxera dinheiro porque o marido lhe dissera que nunca se deve andar sem nenhum dinheiro. (§ 1)^{lxxiv}

A última frase citada dá-nos conta da dependência de Carla em relação ao marido. Esta incapacidade de assumir uma identidade própria é clarificadas nas linhas seguintes: “Não se lembrava quando fora a última vez que estava sozinha consigo mesma. Talvez nunca. Sempre era ela - com outros, e nesses outros ela se reflectia e os

outros refletiam-se nela” (§ 1). O vazio interior que este facto ilustra procurá-lo-á compensar com a satisfação sentida perante a sua própria beleza: “ ‘Eu sou uma chama acesa! E rebrilho e rebrilho toda essa escuridão!’ ” (§ 2). Esta observação recorda-nos a imagem da chama no peito da personagem Bertha no conto anterior de K. Mansfield:

What can you do if you are thirty and, turning the corner of your own street, you are overcome, suddenly, by a feeling of bliss - absolute bliss! - as though you'd suddenly swallowed a bright piece of that late afternoon sun and it burned in your bosom, sending out a little shower of sparks into every particle, into every finger and toe?...

(...)

But in her bosom there was still that bright glowing place, that shower of little sparks coming from it. (S. 1 § 2 e 10)

As flores douradas que realçam a beleza de Carla reflectem dois tipos de simbolismo: por um lado, o princípio passivo dado através da flor e determinante na personalidade da personagem e por outro, a cor dourada associada simultaneamente ao ouro, ao sol, à riqueza e dominação, à realeza mas também, participando da ambivalência dos tesouros, à perversão e à degradação.

O parágrafo cinco descreve os símbolos da classe social a que Carla pertence, procurando fundamentar a sua linhagem e dignidade:

Ela tinha um nome a preservar: era Carla de Sousa e Santos. Eram importantes o ‘de’ e o ‘e’: marcavam classe e quatrocentos anos de carioca. Vivia nas manadas de mulheres e homens que, sim, que simplesmente ‘podiam’. Podiam o quê? Ora, simplesmente podiam. (...) Possuía tradições podres mas de pé. E como não havia nenhum novo critério para sustentar as vagas e grandes esperanças, a pesada tradição ainda vigorava. Tradição de quê? De nada, se se quisesse apurar. Tinha a seu favor apenas o facto de que os habitantes tinham uma longa linhagem atrás de si, o que, apesar de linhagem plebéia, bastava para lhes dar uma certa pose de dignidade. (§ 5)

Esta descrição, feita em discurso indirecto livre, é a expressão da voz de Carla e do narrador. O parágrafo é assim um misto de verdade e ironia - a verdade contida no ponto de vista de uma mulher rica e a ironia distanciada de um narrador que utiliza termos como “manada”, “tradições podres” ou “tradição de nada” para diminuir, criticando os pontos de apoio da personagem. O vazio e a falsidade da longa linhagem

são reafirmados no parágrafo seguinte quando no final de um longo pensamento Carla sente que não pensara em nada. Este parágrafo também reflecte o funcionamento do duplo padrão como “coisa normal” na classe social a que Carla pertence: “Ela que, sendo mulher, (...) sabia que, se fosse homem, naturalmente seria banqueiro”.

Depois desta apresentação surge o homem sem uma perna, que com o seu pedido de esmola, desencadeia a epifania:

- Moça, me dá um dinheiro para eu comer?
‘Socorro!!!’ gritou-se para si mesma ao ver a enorme ferida na perna do homem. ‘Socorre--me, Deus’, disse baixinho.
Estava exposta àquele homem. Estava completamente exposta. Se tivesse marcado com ‘seu’ José na saída da Avenida Atlântica, o hotel onde ficava o cabeleireiro não permitia que ‘essa gente’ se aproximasse. Mas na Avenida Copacabana tudo era possível: pessoas de toda a espécie. Pelo menos de espécie diferente da dela. ‘Da dela?’ ‘Que espécie de ela era para ser ‘da dela’?’ (§ 8-10)

O adjectivo “exposta” prenuncia a abertura da mente de Carla a algo de novo e a partir deste momento todas as reflexões e interrogações da personagem estarão voltadas para a situação social do mendigo que comparará com a sua. A epifania pode ser encarada como negativa ou positiva; por um lado destrói uma visão “macia” da realidade, por outro leva Carla a um nível de consciência superior. A interrogação da personagem sobre a espécie de ser que ela é, prepara a sua reflexão e a conclusão posterior de que “o mendigo era feito da mesma matéria que ela” (§ 74). Também a conclusão de que ambos eram iguais porque ambos haviam nascido e morreriam (§ 70) é antecipada no parágrafo onze em que Carla começa a reflectir na diferença entre si e os outros e na morte. O endurecimento do seu rosto que se transforma numa máscara revela o desajustamento entre o artificialismo e a crueza da realidade.

O sentimento de espanto iguala Carla e o mendigo, por motivos diferentes: ela sente medo de que ele a mate, ele admira-se com a pergunta dela sobre a quantia da esmola. A resposta do mendigo - “O que a pessoa pode dar e quer dar” - desencadeia

uma associação de pensamentos na personagem que põem em evidência o contraste entre as duas classes sociais e os dois mundos em questão. Ao mesmo tempo Carla começa a tomar consciência da indiferença dos mais ricos em relação aos pobres e da sua própria posição em tudo isso, ela que até aí se identificara com o marido - “Eles não fazem nada. E ela era ‘eles’ também.” (§ 16). A humildade com que a protagonista entrega a nota ao mendigo coloca-a uma vez mais muito próximo dele, o que constitui outro pequeno passo no caminho da identificação que terá lugar no final. O parágrafo vinte e nove desenvolve este paralelo entre o mendigo e Carla (ainda identificada com o marido como se pode ver na formulação do paralelismo), entre a ferida e um investimento económico. Retoma também a noção de culpa já abordada no parágrafo dezasseis ao contrastar a imagem da festa com a imagem da ferida, correlativo objectivo do sofrimento e da miséria:

A cabeça dela era cheia de festas, festas, festas. Festejando o quê? Festejando a ferida alheia? Uma coisa os unia: ambos tinham uma vocação por dinheiro. O mendigo gastava tudo o que tinha, enquanto o marido de Carla, banqueiro, colecionava dinheiro. O ganha-pão do mendigo era a redonda ferida aberta. E ainda por cima, devia ter medo de ficar curado, adivinhou ela, porque, se ficasse bom, não teria o que comer, isso Carla sabia: ‘quem não tem bom emprego depois de certa idade...’ Se fosse moço, poderia ser pintor de paredes. Como não era, investia na ferida grande em carne viva e purulenta. Não, a vida não era bonita. (§ 29)

A última frase citada abre um mundo novo no horizonte de Carla. Depois deste primeiro choque e de ter entregue a nota ao mendigo ela resolve, contra os seus hábitos anteriores, pensar. Esta reflexão estender-se-á dos parágrafos trinta ao cinquenta e um e nela a protagonista irá pôr em causa de forma muito radical a sua própria vida e as opções que fizera ao longo dela. A primeira referência digna de nota tem a ver com a visão e a compreensão: “não tinha o hábito e ela não sabia que pensamento era visão e compreensão e que ninguém podia se intimar assim: pense!” (§ 30). O conceito de visão evoca o “flash” iluminador, ligado em parte à intuição, que capta ou abre perspectivas

num momento único e que deve ser conjugado com a compreensão, o lado mais racional. Virginia Woolf utilizou ambos para desenvolver a sua técnica de escrita.

Ao começar “a olhar para dentro de si” os pensamentos de Carla “começam a acontecer”. De início apenas pensamentos absurdos até que estes são substituídos pelas palavras “Justiça Social”. A ideia da morte de todos os ricos revela a falta de auto-conhecimento, a imaturidade (cf. Bertha do conto anterior) e o alheamento em que a personagem vive. A percepção da sua própria incapacidade traz-lhe outra revelação marcada por um momento de paralisia:

De repente - de repente tudo parou. Os ônibus pararam, os carros pararam, as pessoas na rua imobilizaram-se - só seu coração batia, e para quê?
Viu que não sabia gerir o mundo. Era uma incapaz, com os cabelos negros e unhas compridas e vermelhas. Ela era isso: como numa fotografia colorida fora de foco. (§ 33 e 34)

Neste ponto, que nos recorda algumas das limitações de Bertha em “Bliss”, a personagem encontra-se já muito distante da imagem que dela fora apresentada nos parágrafos um, dois, três e quatro, nos quais também num momento único celebrava a sua beleza e superioridade em relação ao mundo. A partir daqui Carla sentir-se-á cada vez mais angustiada ao compreender toda a falta de significado da sua vida: a fuga ao vazio dos seus dias - “Fazia todos os dias a lista do que precisava ou queria fazer no dia seguinte - era desse modo que se ligara ao tempo vazio” (§ 34); o tédio - “Simplesmente não tinha o que fazer. Faziam tudo por ela” (§ 34); o apagamento perante o marido - “Até mesmo os dois filhos - pois bem, fora o marido que determinara que teriam dois...” (§ 34). A imagem do vencedor, que se vem contrapor à do “self-made man” do parágrafo seis, associa-se aqui à busca de uma identidade, ao esforço que não passa pelos investimentos na Bolsa mas sim pela coragem de encarar o difícil. Carla questiona-se cada vez mais profundamente, como que dividida entre aquilo que é a sua “pequena vida” e uma consciência crítica emergente. Ao mesmo tempo sente-se cada

vez mais perdida e sem pontos de referência, como acontece frequentemente com as personagens de C. Lispector. É dessa situação que surge o mau-estar físico e a recordação dos exames escolares:

'Tem-se que fazer força para vencer na vida', dissera-lhe o avô morto. Seria ela, por acaso, 'vencedora'? Se vencer fosse estar em plena tarde clara na rua, a cara lambuzada de maquilagem e lantejoulas douradas ... Isso era vencer? Que paciência tinha que ter consigo mesma. Que paciência tinha que ter para salvar a sua própria pequena vida. Salvar de quê? Do julgamento? Mas quem julgava? Sentiu a boca inteiramente seca e a garganta em fogo - exatamente como quando tinha que se submeter a exames escolares. (§ 35)

A imagem do Lago Tiberíade, retirada de um livro de Eça, surge na sequência do desejo de água, símbolo de regeneração e purificação, e representa um momento de repouso e tranquilidade, um paraíso ilusório azul, verde e branco, que pode ajudar Carla a “esquecer o difícil momento presente” (§ 36). No aspecto formal o estilo deste parágrafo contrasta com o do conto baseado numa linguagem crua e despojada de efeitos retóricos.

A partir de agora a personagem nunca mais voltará a usufruir “em paz o seu extraordinário bem-estar” (§ 38). O grito de sofrimento do mundo que a atinge através da boca desdentada do mendigo é muito agressivo porque contrasta com a “maciez” da sua vida e o seu rosto “bem maquilado” (§ 41). Os dois mundos são postos de novo em confronto mas Carla já não se sente tão afastada das “pessoas de toda a espécie” (§ 10) como anteriormente. Imagina a vida do mendigo e confronta-a com as suas festas mas acaba por se sentir solidária com aquele: “Como poderia ela dançar? Só se fosse uma dança doida e macabra de mendigos” (§ 42). O seu sorriso ao pensar nas “coleguinhas” de sociedade revela cada vez mais o desprezo que sente pelos momentos vividos e a recordação da sua situação antes do casamento traz-lhe o distanciamento suficiente para pôr em causa toda a sua vida:

Colegas em quê? Em se vestir bem? Em dar jantares para trinta, quarenta pessoas?

Ela mesma aproveitando o jardim no verão que se extinguia dera uma recepção para quantos convidados? Não, não queria pensar nisso, lembrou-se (por que sem o mesmo prazer?) das mesas espalhadas sobre a relva, luz de vela... 'luz de vela'? pensou, mas estou doida? eu cá num esquema? Num esquema de gente rica? (...)

Eu estou é brincando de viver, pensou, a vida não é isso. (§ 43-45)

O medo das coisas demasiado belas, nas quais inclui a paixão e o sorriso da Mona Lisa, ou demasiado horríveis como a ferida na perna do mendigo revelam a falta de coragem de Carla para encarar as verdades mais radicais da vida, a vida a sério e não como uma brincadeira. Agora ela entende que se vendera em ambos os casamentos. No segundo, feito de aparências, vendera-se às colunas sociais e por isso não suportava um rompimento. Pensou num terceiro casamento e imaginou-o com o mendigo. Esta imagem é mais um passo no sentido da aproximação ao outro lado de si mesma. Termina aqui a longa reflexão de Carla que a interrompe com uma pergunta para logo a retomar com novo reconhecimento de uma culpa colectiva, em relação aos mais pobres, que ela também partilha:

Tomava plena consciência de que até agora fingira que não havia os que passam fome, não falam nenhuma língua e que havia multidões anónimas mendigando para sobreviver. Ela soubera sim, mas desviara a cabeça e tampara os olhos. Todos, mas todos - sabem e fingem que não sabem. (...)

Ela era...

Afinal de contas quem era ela? (§ 56-58)

A última interrogação em que Carla questiona, de forma radical, a sua identidade é o culminar de um processo de introspecção e auto-crítica que veio destruindo pouco a pouco a máscara inicial da personagem - a ferida grande demais também pode ser a sua; ela descobrira-se incapaz, brincando com a vida, vendida, fingida e por conseguinte incompreensível para si própria. A resposta imediata a esta pergunta revela a visão negativa que Carla tem de si mesma: "Eu sou o Diabo (...) e o mendigo é Jesus. Mas - o que ele quer não é dinheiro, é amor, esse homem se perdeu da humanidade como eu também me perdi" (§ 60). Por outro lado coloca-a de novo em paralelo com o mendigo.

A protagonista encontra-se numa situação de desencontro consigo própria. Ao tentar entender o mundo apercebe-se que o seu raciocínio está deformado pelas frases do amigo do marido. Não consegue encontrar a “magia essencial de viver” (§ 62) num mundo que começa a descobrir mas que não tem palavras para descrever e racionalizar: “A mola do mundo é dinheiro? fez-se ela a pergunta. Mas quis fingir que não era. Sentiu-se tão, tão rica que teve um mal-estar” (§ 63). E de repente, depois de um silêncio surge mais uma revelação que decorre do encontro com o mendigo e leva a protagonista a encontrar-se cada vez mais perto deste - Carla descobre que também é uma mendiga:

- Como é que eu nunca descobri que sou também uma mendiga? Nunca pedi esmola mas mendigo o amor de meu marido que tem duas amantes, mendigo pelo amor de Deus que me achem bonita, alegre e aceitável, e minha roupa de alma está maltrapilha... (§ 69)

E acaba por descobrir também uma outra verdade ainda mais fundamental e mais radical:

‘Há coisas que nos igualam’, pensou procurando desesperadamente outro ponto de igualdade. Veio de repente a resposta: eram iguais porque haviam nascido e ambos morreriam. Eram, pois, irmãos. Teve vontade de dizer: olhe, homem, eu também sou uma pobre coitada, a única diferença é que sou rica. (§ 70 e 71)

O acto de se sentar no chão, “o grande pulo de sua vida” é um gesto que uma mulher da classe social de Carla nunca faria e reflecte os seus sentimentos, o quebrar de um verniz que já não tem significado, a igualdade com o mendigo na marginalidade (na visão deste, prostituta ou comunista) e de tudo o que ele representa.

A protagonista atinge agora uma consciência mais clara do seu lugar no mundo; apercebe-se que “nunca mais seria a mesma pessoa” (§ 74), que “esse mendigo era feito da mesma matéria do que ela. Simplesmente isso” (§ 74) e que adquiriu “uma capacidade aguda de compreender” (§ 74). Ao sentar-se no carro para regressar a casa sente que o mendigo fazia parte de sua vida, era o seu alterego, era ela mesma:

Sentou-se no banco do carro refrigerado lançando antes de partir o último olhar àquele companheiro de hora e meia. Parecia-lhe difícil despedir-se dele, ele era agora o ‘eu’ alterego, ele fazia parte para sempre de sua vida. Adeus. Estava sonhadora, distraída, de lábios entreabertos como se houvesse à beira deles uma palavra. Por um motivo que ela não saberia explicar - ele era verdadeiramente ela mesma. (§ 80)

O encontro epifânico com o mendigo trouxe a Carla, após múltiplas interrogações uma identidade quase nova, da qual faz agora parte também um pouco da alma e do sentir daquele, o que implica alguma dualidade pelo menos no aspecto formal - no final Carla retoma a sua vida afirmando que “tudo voltaria ao normal no baile” (§ 79). No entanto, neste percurso circular o final não reenvia simplesmente ao princípio mas descreve-se a espiral de um círculo imperfeito em que a estrutura inicial não se destrói mas é submetida a um processo de corrosão e dialogismo. Da nova identidade da personagem faz também parte a procura de um destino que dê mais sentido à vida e que a ajude a entendê-la melhor. A arte pode ser a solução para essa preocupação de entender e Carla lembra-se da música clássica para a tirar do sono automático em que vivia. C. Lispector atribui a esta personagem uma ideia que tem muito em comum com as suas próprias razões para escrever - a tentativa de compreender e de se compreender:

Não soube deduzir nada com essa frase, ela que estava precisando de um destino. Lembrou-se de que em adolescente procurara um destino e escolhera cantar. (...)

Essa história de procurar a arte para entender só lhe acontecera uma vez (...) Há quanto tempo não ouvia a chamada música clássica porque esta poderia tirá-la do sono automático em que vivia. Eu - eu estou brincando de viver. (§ 80 e 83)

O final do conto retoma a oposição explorada ao longo de todo o texto entre a vida confortável/falsa - “No mês que vinha ia a a New York e descobriu que essa ida era como uma nova mentira, como uma perplexidade” (§ 83), e a ferida na perna/realidade - “Ter uma ferida na perna - é uma realidade” (§ 83). Esta oposição é projectada sobretudo no primeiro título “A Bela e a Fera” e desenvolvida em oposições subsidiárias como a riqueza material da vida de Carla e a pobreza da sua alma ou a sua

situação antes e depois de encontrar o mendigo. O último parágrafo reflecte o valor representativo e não individual do mendigo; a sua imagem simboliza uma condição social e humana degradadas.

O texto é apresentado na sua maior parte em discurso indirecto livre e monólogo interior, interrompidos pelo discurso directo e pela voz onnisciente do narrador que está presente de modo muito discreto. As interrogações que predominam no discurso de Carla e nos dão a medida da situação psicologicamente insegura e muito introspectiva da personagem podem reunir-se numa só interrogação que o conto põe ao leitor.

Os três contos acabados de analisar abordam, de perspectivas diferentes, questões relativas à experiência feminina: a necessidade de ser autosuficiente, o casamento e as relações conjugais, as atracções homossexuais, a busca e o sentido da felicidade, a posição social e o seu significado. Todos se servem abundantemente do discurso indirecto livre e do monólogo interior o que revela a preocupação comum de dar relevo à voz interior das personagens e às suas reflexões mais íntimas. As epifanias são manipuladas de forma diferente, mas o momento privilegiado, de grande densidade psicológica, que afecta profundamente a personagem e lhe abre novas perspectivas é comum às três. A ambiguidade de “Bliss” e a imprecisão de “A Woman’ College” contrastam com a clareza absoluta de “A Bela e a Fera”; o comportamento sexual das personagens dos dois primeiros contos aproxima-se mais, tal como se pode aproximar o papel vivido pelas personagens Bertha e Carla. Esta personagem tipifica a noção mansfieldeana de que existe sempre um caracol por detrás da beleza de uma folha. Tal como Terry Palls^{lxxv} refere a epifania em C. Lispector traz efeitos muito mais intensos e chocantes do que em Katherine Mansfield ou ainda mais em V. Woolf, cujas epifanias são mais cerebrais, tranquilas e integradoras.

Virginia Woolf - “Sympathy”

Este conto, que de acordo com Susan Dick terá sido escrito na Primavera de 1919, é uma reflexão em monólogo interior que oscila entre o ensaio e a prosa poética. O seu tema é, numa primeira leitura, a morte e os respectivos efeitos sobre os vivos, mas por detrás dele encontramos as deambulações imaginativas e o virtuosismo de um narrador homo/autodiegético que procura compor um texto sobre uma pista falsa.

O primeiro parágrafo apresenta as reacções do narrador perante a leitura do obituário de Humphry Hammond, um amigo que lamenta não ter conhecido mais intimamente. A partir de agora nada mais será possível saber sobre Hammond. O narrador imagina então as faces pálidas e os olhos fechados do morto e comenta a ausência de um ambiente de luto pesado: “The windows open, the birds singing, no concession to death; no tears no sentiment, a bunch of lilies scattered where the sheet folds perhaps - his mother’s or Celia’s” (§ 1).

O parágrafo seguinte reflecte o percurso da imaginação do narrador em relação à viúva de Hammond, Celia. Esse percurso constrói-se momento a momento a partir da imaginação daquele e de tudo o que ele consegue “ver” ou não em Celia. É este narrador, tão preocupado em explicar o seu próprio processo imaginativo/criativo que remete para a uma autora que se serve do conto como exercício de reflexão sobre o processo de criação literária. A descrição que se segue diz-nos mais sobre a imaginação do narrador do que sobre a personagem:

Celia. Yes ... I see her, and then not. There is a moment I can’t fancy: the moment in other people’s lives that one always leaves out; the moment from which all that we know them by proceeds; I follow her to his door; I see her turn the handle; then comes the blind moment, and when my fancy opens its eyes again I find her equipped for the world - a widow; or is she not, in the early hours of the morning, veiled in white from head to foot (...) ? The outward sign

I see and shall see forever; but at the meaning of it I shall only guess. Enviously I shall mark her silences and her severities; I shall watch her moving among us with her secret unconfessed; I shall fancy her eager for the night to come with its lonely voyage; I shall picture her landing among us for the day's work, (...). In the midst of clamour I shall think that she hears more. (§ 2)

A parte inicial do terceiro parágrafo mantém o mesmo tom. A frase “Now I see her more distinctly” e a referência ao véu que foi afastado dos olhos de Celia - “the film which made her glance gentle and vague has been rubbed from her eyes” - marcam a construção pelo narrador, a partir da própria memória, de uma determinada imagem, cujos pormenores e efeitos vão sendo testados e confirmados em tom interrogativo, à medida que a sua feitura avança. É o caso de “Does she not shrink from the hand I stretch to her?” ou de “Is she twenty-four? - at most twenty-five. Can one offer her - a day's walk in the hills?” A frase que Celia dirige à mulher dos tapetes ou o passeio no campo com o narrador são indefinidos quanto à sua localização e origem - não sabemos se são evocações de uma situação vivida anteriormente ou se representam a reacção que o narrador imagina que Celia terá perante a morte. Ambas acentuam a referência ao renascer da vida - a manhã radiosa, as florescências das plantas (ainda que a anémone simbolize o efémero), as flores, o ninho e os ovos.

Mas tudo isto resulta da imaginação do narrador que na realidade se encontra perante uma notícia de jornal e o efeito devastador da morte. É este efeito que constitui o seu objecto de reflexão ao longo do parágrafo seis. Tal como num eclipse e em contraste com a verdura e a exuberância de vida anteriores a morte faz desaparecer as cores, torna as árvores delgadas e lívidas e torna o som do tráfego mais distante. Ela está presente por detrás de cada coisa disfarçada de vida e escondida dentro de cada ser humano como estava em Hammond. O homem do campo com a sua foice, associada à fecundidade das searas e o casal de apaixonados não estão “mascarados” de vida porque

representam o ciclo de morte e renascimento que se renova. No entanto, os amigos do narrador e ele próprio caminham inevitavelmente para a barca dos mortos:

Stepping off the rim of the world into the ship which waits to take them into storm or serenity. (...) But one after another with kisses of farewell and laughter sweeter than before they pass beyond me to set sail for ever. (...) Now all our tracks from the first become apparent, swerving and diverging to run together here under the solemn sycamore with the sky thus tender. (§ 6)

Apesar dos atalhos individuais que cada um tomou todos os seres humanos acabam por caminhar juntos para a mesma realidade, a morte, emblematicada pelo sicômoro, espécie de figueira em cujos ramos, segundo a tradição sagrada do Egito, as almas de além túmulo vinham pousar sob a forma de aves.

A partida de Hammond deixa os seus amigos perante as realidades diárias: o sol, os gerânios, os gritos, os autocarros e o relógio que evoca também o escoamento inexorável do tempo.

No parágrafo seguinte o narrador censura-se pela própria insensibilidade perante a morte de Hammond:

Must I see the horizon shut in, the mountain sink and the coarse strong colours return? No, no, Humphry Hammond is dead. (...) The earth must be dry as grains of salt scattered above great iron drain pipes, and the curves of tunnels. - But Humphry Hammond! Dead! (...) Let me come back to my friends; let me not desert them so soon; (...) When I think of him I see scarcely anything of him, and that saying of his about liking furniture means nothing at all. And yet he died; the utmost he could do gives me now scarcely any sensation at all. Terrible! Terrible! To be so callous! (§ 9)

A efemeridade e insignificância humanas - “Who was Humphry Hammond? - a curious sound, now crinkled now smooth as a sea shell” (§ 9) - é contrastada com o infinito que se associa ao sol e ao mar:

So will the sun shine on glass and silver the day I die. The sun stripes a million years into the future; a broad yellow path; passing an infinite distance beyond this house and town; passing so far that nothing but sea remains, stretching flat with its infinity of creases beneath the sunlight. (§ 9)

Ao mesmo tempo que regista os sentimentos de pesar gerados pelo desaparecimento de um amigo, o conto afirma desde o início uma grande receptividade

à vida, concretizada na descrição do ambiente do quarto do morto com as janelas abertas e sem concessões à morte. O motivo da janela, muito usado por Virginia Woolf (“An Unwritten Novel”, “Together and Apart”, “The Searchlight”, “A Woman’s College”) volta a ser referido por quatro vezes nos parágrafos dois, três, seis e sete estabelecendo a ligação do eu com o mundo exterior. Este impulso para a regeneração é reforçado pela descrição do episódio com a vizinha e do passeio, pela persistência do brilho do sol, pela presença das flores e pela associação da viúva ao branco (“veiled in white” - § 2), a cor que tanto pode significar o fim como o princípio da vida. No final do texto o esboço que fica na mente do leitor está talvez mais próximo da noção de devir e de ciclo vida-morte do que de sofrimento profundo.

A chegada do correio produz uma reviravolta nas reflexões do narrador pois revela-lhe que afinal Humphry está vivo. Esta revelação, simultaneamente positiva e negativa, não tem, no entanto a densidade psicológica nem o efeito de outros momentos apresentados por V. Woolf. As últimas duas frases mostram apenas a decepção do narrador, desiludido por ter desperdiçado trabalho e imaginação. Elas substituem um período mais extenso que V. Woolf anulou na versão inicial e que coloca o conto como mais um exercício narrativo:

Do you mean to tell me that Humphry is alive after all and you never opened the bedroom door or picked the anemones, and I’ve wasted all this; death never was behind the tree; and I’m to dine with you, with years and years in which to ask questions about the furniture.
Humphry Humphry you ought to have died!^{lxxvi}

A visão lírica e o tom poético são elementos essenciais deste texto. Nele encontramos reflectida a interacção entre o mundo exterior e a visão individual que pode conduzir ao momento de revelação:

The chill little breeze is perceptible and the roar of traffic sounds across a gulf. Then, a moment later, distances are bridged, sounds merged; and as I look the trees though still pale, become sentinel and guardian; the sky arranges its tender background; and all remote as if exalted to the summit of a mountain in the dawn.

Death has done it; death lies behind leaves and houses and the smoke wavering up, composing them into something still in its tranquillity before it has taken on any of the disguises of life. (...)

The sycamore shakes its leaves stirring flakes of light in the deep pool of air in which it stands; the sun shoots straight between the leaves to the grass; the geraniums glow red in the earth. A cry starts to the left of me, and another, abrupt and dissevered, to the right. Wheels strike divergently. (§ 6 e 8)

O carácter do texto e o efeito fraco da epifania tornam o conto pouco adequado para o estudo que nos propomos fazer. Dean Baldwin escreve a seu respeito: “It is hard to know what to make of this complex and beautifully written piece, which resembles an essay and a lyric poem at the same time”^{lxxvii}. A nossa escolha foi determinada sobretudo pelo interesse em mostrar o tratamento do tema da morte pelas autoras.

Katherine Mansfield - “The Stranger”

O conto foi escrito em Villa Isola Bella no Outono de 1920 e terá, segundo Antony Alpers, sido inspirado num episódio vivido pelos pais de Mansfield. Por outro lado pode também reflectir, em papéis invertidos, a insegurança da escritora em relação aos sentimentos de J. M. Murry e a insensibilidade deste perante o sofrimento e a solidão da mulher. Sobre a concepção do conto a autora escreve em 3 de Novembro ao marido palavras que nos recordam Keats:

Here it is under my hand - finished - another story (...) Its called *The Stranger*. Its a “new Zealand” story. My depression has gone, Boge, so it was just this. And now its here - thank God (...). What a QUEER business writing is. I don’t know. I don’ believe other people are ever as foolishly excited as I am while Im working. How could they be? Writers would have to live in trees. Ive *been* this man *been* this woman. Ive stood for hours on the Auckland Wharf. Ive been out in the stream waiting to be berthed. Ive been a seagull hovering at the stern and a hotel porter whistling through his teeth. It isn’t as though one sits and watches the spectacle. That would be thrilling enough, God knows. But one IS the spectacle for the time.^{lxxviii}

Os temas centrais deste conto são a solidão e a insensibilidade humanas mas também o sentimento de posse masculino. A narração desenvolve-se do ponto de vista

da personagem masculina e estrutura-se a partir de um conjunto de correspondências e paralelos simbólicos que conduzem a um momento central de revelação. Este momento, no entanto, tal como é típico de K. Mansfield, não introduz um final conclusivo mas irónico uma vez que assume a premissa falsa da intimidade anterior entre os dois membros do casal.

O parágrafo descritivo com que o conto se inicia apresenta-nos duas comparações (a das moscas e a da aranha) muito caras à autora pela noção de fragilidade humana que sugerem. Os Hammond e os seus conflitos fazem parte desse espectáculo da vida humana que K. Mansfield sempre procura revelar e de que a imagem do navio é um modelo. O segundo parágrafo apresenta Hammond como um homem dominador, impaciente, nervoso e muito ansioso em relação à chegada da mulher. A sua excitação transbordante, o seu instinto comunitário (a acção passa-se em Auckland), mas também o seu individualismo revelam-se na sensação de que os indivíduos que o rodeiam partilham desta expectativa:

Mr. Hammond's quick, eager glance, so nervous and yet so friendly and confiding, took in everybody on the wharf, roped in even those old chaps longing against the gangways. They knew, every man-jack of them, that Mrs. Hammond was on that boat, and he was so tremendously excited it never entered his head not to believe that this marvellous fact meant something to them too. It warmed his heart towards them. (§ 5)

Os gestos de rodar o chapéu de chuva (§ 2 e 9), balançar o corpo (§ 5), ou repetidamente tirar o relógio para calcular a hora de chegada do navio (§ 6) constituem detalhes que reflectem a ansiedade de Hammond. Esta é confirmada pelas suas dúvidas acerca da partida do médico e do tempo que este demora no navio. Ao longo do texto K. Mansfield mostra-nos também algumas das qualidades do protagonista: os sentimentos profundos e a sensibilidade em relação à mulher e às modificações imperceptíveis da relação.

A pequena Jean é vista por Marvin Magalaner^{lxxix} como um substituto temporário da mulher de Hammond. O pedido da rapariguinha leva-o a pensar que talvez Janey esteja a beber uma última chávena de chá no barco e a imaginar que ele próprio lhe poderia levar se lá estivesse. Hammond assume o papel de herói e protector em relação a Jean tal como gostaria de assumir perante Janey (que ele vê, em parte, como uma criança), mas ao mesmo tempo procura satisfação emocional nesse contacto - “The movement of holding her, steadying her, relieved him wonderfully, lightened his heart” (§ 12), tal como fará com a mulher. A semelhança dos nomes e a utilização frequente do adjetivo “little” na caracterização de ambas chamam a atenção para o paralelismo e acentuam a visão infantilizante que Hammond tem da mulher: “Little Jean Scott” (§ 9); “watching her little hand” (§ 11); “Poor little beggar!” (§ 11); “little pal of mine” (§ 15); “How little she looked to have come all that long way and back by herself!” (§ 28); “And Janey emerged, and her cool little voice” (§ 43); “She laid her small hand” (§ 44), “Just her little self - just Janey all over” (§ 53); “small voice” (§ 112).

As reflexões de Hammond depois de ver Janey revelam a sua admiração perante a independência da mulher e o seu desejo de disponibilidade total da parte dela. No entanto, é essa coragem que a levará a ajudar o desconhecido:

There she was, leaning on the rail, talking to some woman and at the same time watching him, ready for him. It struck him, as the gulf of water closed, how small she looked on that huge ship. His heart was wrung with such a spasm that he could have cried out. How little she looked to have come all that long way and back by herself! Just like her, though. Just like Janey. She had the courage of a -. (§ 28)

A alusão ao coração de Hammond é uma entre muitas que serão postas em contraponto com a morte, causada por problemas cardíacos, do desconhecido. Ao pegar em Jean, Hammond sente o coração mais leve - “lightened his heart” (§ 12); o pulsar do motor do barco confunde-se com o do coração de Hammond - “And whether that deep

throbbing was her engines or his heart Mr. Hammon couldn't say" (§ 18); na cabine de Janey ele suspira de alívio - "The relief at being rid of that horrible tug, pull, grip on his heart" (§ 58). A paragem deste centro vital do ser humano marcará a morte do desconhecido e a morte do coração do próprio Hammond, horrorizado perante o fim do seu sonho de entrega total - "What was she doing to him! This would kill him!" (§ 114).

Tal como acontece noutros textos a autora procura reduzir ao mínimo a presença do narrador transmitindo o mais fielmente possível o ponto de vista da personagem principal. Este é-nos revelado através dos seus diálogos (discurso directo) com outras personagens e do discurso indirecto livre. Ao apresentar os pensamentos e sentimentos de Hammond, K. Mansfield revela ao leitor o carácter da personagem e as suas motivações. A presença do narrador é visível nos parágrafos puramente descritivos (§ 1, 2, 23, 40, 81) e muitas vezes na introdução dos pensamentos de Hammond, apresentados depois em discurso indirecto livre:

And, treading on the old man's heels, he strode up the gangway on to the deck in a bee-line to Janey, and Janey was clasped in his arms. (...)
And Janey emerged, and her cool little voice - the only voice in the world for him - said, 'Well, darling! Have you been waiting long?'
No; not long. Or, at any rate, it didn't matter. It was over now. But the point was, he had a cab waiting at the end of the wharf. Was she ready to go off? Was her luggage ready? In that case they could cut off sharp with her cabin luggage and let the rest go hang until tomorrow. He bent over her and she looked up with her familiar half-smile. She was just the same. Not a day changed. Just as he'd always known her. (§ 42-44)

As três últimas frases levantam a questão da modificação do comportamento de Janey: ao louvar a consistência do comportamento da mulher encontramos-nos perante a primeira reacção de Hammond ao reencontro mas também perante a sugestão irónica do narrador de que essa constância pode revelar-se falsa com o desenrolar da acção.

Se até aqui tivemos a representação do sentimento de posse de Hammond em relação à mulher, a partir de agora esse sentimento será confrontado com a insensibilidade e frieza de Janey, caracterizada pelas atitudes evasivas e indirectas que

toma em relação ao marido E é sem dúvida irónico que um homem tão possessivo e exigente como John Hammond esteja casado com uma mulher tão fria e distante como Janey. Ambos são limitados e cometem erros o que os torna falíveis e simultaneamente vítimas e culpados. É também porque os dois membros do casal se situam em posições tão opostas que a revelação da morte do desconhecido destrói de forma arrasadora os impulsos apaixonados do marido. A epifania negativa vivida por Hammond é assim o elemento polarizador das tensões entre o casal e o que permite ao protagonista tomar definitivamente consciência de uma realidade de que já suspeitava.

A partir do parágrafo cinquenta a acção joga-se entre os esforços de Hammond de ter a mulher exclusivamente para si e a tentativa desta de, sob os mais variados pretextos, fugir a essa intimidade. Já no parágrafo quarenta e três o verbo “emerged”, que descreve a reacção de Janey ao primeiro abraço do marido, sugere uma situação desagradável da qual ela procura libertar-se. O parágrafo cinquenta combina precisamente estas duas tendências: Janey evoca o primeiro entrave que adiará o encontro dos dois a sós - as despedidas dos outros viajantes e do Capitão (que poderia ter feito antes do desembarque) - e Hammond pensa em termos de posse: “Well, he’d got her. If she wanted another ten minutes -”.

O pormenor do fato preto que, ao contrário do habitual, chama a atenção de Hammond, é o primeiro indício de que algo mudou. Mais tarde, na cabine de Janey o marido é assaltado pela primeira dúvida sobre o comportamento da mulher, embora continue a tentar convencer-se de que tudo está normal e o perigo passou:

He gave a long sigh of content and leaned back, crossing his arms. The strain was over. He felt he could have sat there for ever sighing his relief - the relief at being rid of that horrible tug, pull, grip on his heart. The danger was over. That was the feeling. They were on dry land again. (...)

That was rather queer of Janey, wasn’t it? Why couldn’t she have told the stewardess to say good-bye for her? Why did she have to go chasing after the ship’s doctor? She could have sent a note from the hotel even if the affair had been urgent. Urgent? Did it - could it mean that she had been ill on the voyage -

she was keeping something from him? That was it! He seized his hat. He was going off to find that fellow and to wring the truth out of him at all costs. He thought he'd noticed just something. She was just a touch too calm - too steady. From the very first moment -

(...)

She was here to look after things. It was all right. Everything was. (§ 58-69)

Ironicamente quando Hammond sente segurança na sua relação com a mulher está próximo de ser ameaçado de novo pela história do desconhecido. Ao apresentar um protagonista cada vez mais dividido entre pequenas desconfianças e o desejo de um reencontro apaixonado, K. Mansfield vai sugerindo subtilmente ao leitor que nem tudo é transparente na relação do casal. No final da primeira parte este contraponto é bem visível: Hammond sente-se tranquilizado pela pressão da mão dela (§ 70) mas é assaltado de novo pela sensação de abraçar alguém que não lhe pertence realmente:

He groaned for love and caught her close again. And again, as always, he had the feeling he was holding something that never was quite his - his. Something too delicate, too precious, that would fly away once he let go. (§ 72)

A segunda parte confirma as inquietações de Hammond e revela-nos com mais clareza a indiferença de Janey: o sorriso e a pergunta a que não responde (§ 74), a mão que é retirada (§ 74), a recusa de ficar no hotel por mais alguns dias excusando-se com as crianças (§ 78), o desejo de que o marido se afaste para encomendar o jantar (§ 84), a resposta silenciosa à pergunta deste- “ ‘You don't want to send me away, do you?’ Janey shook her head and smiled” (§ 88) onde a ironia resulta da ingenuidade do protagonista percebida pelo leitor. O chapéu (§ 89-90), as cartas (§ 92) e a observação sobre a mesa de toilette (§ 92 e 94) representam mais um adiamento do momento de intimidade desejado por Hammond. Finalmente, quando, sentada nos seus joelhos Janey é interpelada sobre a alegria do regresso, repete friamente as palavras que o marido deseja ouvir - “ ‘Yes, darling, I am glad,’ she said” (§ 96). Os pensamentos de Hammond que se seguem, em discurso indirecto livre, acentuam cada vez mais a sua

sensação de solidão e a consciência do distanciamento da mulher. No entanto eles também revelam o seu carácter profundamente possessivo:

But just as when he embraced her he felt she would fly away, so Hammond never knew for dead certain that she was as glad as he was. How could he know? Would he ever know? Would he always have this craving - this pang like hunger, somehow, to make Janey so much part of him that there wasn't any of her to escape? He wanted to blot out everybody, everything. He wished now he'd turned off the light. That might have brought her nearer. And now those letters from the children rustled in her blouse. He could have chucked them into the fire. (...)

She lay on his breast, but so lightly, so remotely.” (§ 97 e 99)

O beijo pedido pelo marido é a prova mais definitiva de uma indiferença que parece sempre ter existido ou já ser familiar para Hammond:

It seemed to him there was a tiny pause - but long enough for him to suffer torture - before her lips touched his, firmly, lightly - kissing them as she always kissed him, as though the kiss - how could he describe it? - confirmed what they were saying, signed the contract. But that wasn't what he wanted; that wasn't at all what he thirsted for. He felt suddenly, horribly tired. (§ 103)

A desilusão de Hammond antecipa a revelação de Janey que após mais um silêncio (§ 105) relata a morte do estranho nos seus braços - um estranho por quem ela demonstra uma grande consideração. O resultado desta epifania negativa, na qual existe sem dúvida uma relação entre a afirmação produzida e o seu efeito, é devastador para Hammond. No entanto esta apenas lhe faz compreender uma verdade que os factos provavam desde há muito tempo. E é talvez neste ponto que se situa a singularidade da epifania, isto é, o facto de Hammond só neste momento específico compreender a dimensão do que era visível de há muito :

The blow was so sudden that Hammond thought he would faint. He couldn't move; he couldn't breathe. He felt all his strength flowing - flowing into the big dark chair, and the big dark chair held him fast, gripped him, forced him to bear it. (§ 110)

A imagem de Hammond associada às referências ao seu coração feitas atrás sugerem que, num certo sentido, o estranho que morre é o marido. K. Mansfield utiliza a multiplicidade de vozes (duas personagens simultaneamente vítimas e culpadas), o

simbolismo, a ironia e o momento de revelação para criar ambiguidade. Esta começa no próprio título - o estranho tanto pode ser o homem que morreu no barco a sós com Janey e nos seus braços ou o marido que tem dificuldade em abraçá-la, que ela trata como um estranho dentro da relação conjugal e com quem evita, em contrapartida, encontrar-se a sós. O título pode também constituir uma alusão à relação distante do casal. A morte do estranho representa também a morte simbólica do marido (§ 114) e do seu sonho de fazer de Janey uma parte de si mesmo (§ 97).

As palavras de Janey no parágrafo cento e dezanove (“You don’t mind, John, do you? (..) It’s nothing to do with you and me”) dão corpo a um dos mecanismos mais básicos da ironia: a apresentação de uma pergunta séria e de uma afirmação aparentemente verdadeira que são frustradas pelo que realmente acontece ou aconteceu. Esta técnica é usada também no final quando Janey pergunta: “ ‘You’re not - sorry I told you, John darling? It hasn’t made you sad? It hasn’t spoilt our evening - our being alone together?’ ” (§ 132). Tais palavras revelam uma profunda insensibilidade por parte de Janey ou se formos mais longe, o que o texto permite, uma certa crueldade - as suas perguntas são demasiado ingênuas e ela poderá fazê-las intencionalmente. A expressão “alone together” parece sugerir que o casal viveu uma situação de solidão acompanhada até ao momento.

Janey é associada desde o início do texto a imagens de frio enquanto o marido é associado ao fogo e ao calor (excepto no final depois de ouvir a revelação da mulher). Quando abraça a mulher Hammond refere-se à voz dela como “cool little voice” (§ 43). No hotel o marido manda acender o fogo para o caso de Janey ter frio - “to put in a bit of a fire in case you felt chilly” (§ 75). Por fim as palavras dela sobre o morto são caracterizadas como “so light, so soft, so chill” (§ 127).

No início do conto, quando Hammond espera o navio no porto, julgando que a multidão partilha os seus sentimentos, diz-se que esse facto lhe aquece o coração - “It never entered his head not to believe that this marvellous fact meant something to them too. It warmed his heart towards them”; o amor do marido é associado ao fogo que crepita quando entram no quarto de hotel - “He turned up the light. The curtains were drawn; the fire blazed. He flung his hat on to the huge bed and went towards her” (§ 81); é ele que sugere jantar em frente do fogo - “Let’s have something up here in front of the fire” (§ 83), e que pede a Janey que se sente nos seus joelhos frente ao fogo - “Come and sit on my knee before the fire” (§ 89); é do ponto de vista de Hammond que as cartas das crianças deveriam ser deitadas ao fogo - “he could have chucked them into the fire” (§ 98). O amortecer do fogo acompanha a reacção de desapontamento e tristeza do marido até que o frio acaba por também penetrar no seu corpo:

The flames hurried - hurried over the coals, flickered, fell. (...)
And she watched the fire flicker and fall. (...)
The fire had gone red. Now it fell in with a sharp sound and the room was colder. Cold crept up his arms. (§ 105, 109 e 128)

A visão que Hammond tem do quarto acompanha a sua angústia e parece sugerir morte espiritual: “The room was huge, immense, glittering. (...) There was the great blind bed, with his coat flung across it like some headless man saying his prayers” (§ 128). Os impulsos de Hammond em relação a uma felicidade desejada desde o início são constantemente frustrados vindo a culminar nesta imagem e no seu pensamento final. Quando o barco chega ele pensa ter escapado de preocupações mas acaba por se encontrar preso no camarote sem a presença de Janey; quando chega ao hotel, pensando ter-se libertado de companhias indesejadas e agora só com a mulher, acaba por descobrir que nunca mais poderão sentir-se sózinhos devido à presença ausente de um estranho. O momento de revelação é o momento central em que o protagonista se apercebe com maior clareza da ausência de sentido da sua relação com Janey e em que

toda a dissonância e desarmonia do casal são encarnadas numa situação concreta mas algo comprometedora.

A ironia perpassa todo o texto: o título, o desejo de intimidade e a presença espiritual de um estranho, as personalidades opostas das personagens e os pensamentos ingênuos de Hammond desmentidos pelas atitudes da mulher.

O final é ambíguo na medida em que se por um lado não temos provas da infidelidade de Janey, temo-las da sua indiferença. A personagem feminina pode ser alvo de pelo menos duas leituras (autonomia relativa) - uma que acentua a sua desumanidade em relação ao marido, outra que acentua a sua independência e ousadia. Com a revelação feita a Hammond o final agrava o efeito de recalcitrância que se desenhara ao longo do texto, deixando o leitor indeciso em relação à conclusão da história. É muito provável que, como acontece nos contos da autora, a epifania de Hammond não altere o estado das coisas - o casamento deverá manter-se por razões sociais ou de conservadorismo, apesar da situação infeliz dos cônjuges. Entre um sonho de felicidade e uma realidade a que este não se ajusta K. Mansfield não apresenta uma solução concludente, mas mantém a oposição, quer pelo silêncio quer pela evasão para outros níveis de experiência como acontece em “The Escape”, “Something Childish” ou “Bliss”.

Clarice Lispector “O Morto no Mar da Urca”

Este texto, que faz parte da antologia Onde Estivestes de Noite publicada em 1974, é um misto de crónica, comentário introspectivo em primeira pessoa e esboço ficcional a partir da morte de um desconhecido no mar. O tema, introduzido no primeiro

parágrafo a partir de um incidente quotidiano da vida da narradora, é o confronto entre a morte e a alegria de viver:

Eu estava no apartamento de D. Lourdes, costureira, provando meu vestido pintado pela Olly - e Dona Lourdes disse: morreu um homem no mar, olhe os bombeiros. Olhei e só vi o mar que devia ser muito salgado, mar azul, casas brancas. E o morto? (§ 1)^{lxxx}

O segundo e terceiro parágrafos expressam a reacção negativa da narradora à ideia de morte, que é contrastada com o prazer de ter um vestido novo, “lindo”, amarelo e azul:

O morto em salmoura. Não quero morrer!, gritei-me muda dentro de meu vestido. O vestido é amarelo e azul. E eu?, morta de calor, não morta de mar azul.

Vou contar um segredo: meu vestido é lindo e não quero morrer. Na sexta-feira o vestido estará em casa, e no sábado eu o usarei. Sem morte, só mar azul. (...) Eu não tenho história. O morto tem? Tem: foi tomar banho de mar na Urca, o bobo, e morreu, quem mandou? Eu tomo banho de mar com cuidado, não sou tola. (§ 2 e 3)

Desta associação de pensamentos surge a ideia de contar a história do rapaz que morreu na qual se inclui a própria narradora:

Vou contar uma história: era uma vez um rapaz novo ainda que gostava de banho de mar. Daí, ele foi numa manhã de quarta-feira para a Urca. (...) Então tinha uma mulher provando um vestido e que chegou tarde de mais: o rapaz já estava morto. Salgado. Tinha piranha no mar? Fiz que não entendi. Não entendo mesmo a morte. Um rapaz morto? (§ 4)

Como podemos ver, apenas se esboça uma história que acaba por ser destruída pela onnipresença da narradora impondo-se como personagem - “a mulher provando o vestido” e como narradora intrusiva.

No quinto parágrafo regressa-se à reflexão sobre a alegria e a morte. A questão da existência de Deus, cuja prova é dada à narradora pelo perfume intenso de rosas, surge sem ligação aparente com a morte, mas acaba por se associar a ela no parágrafo seguinte: “Eu peço a protecção para os meus, que são muitos. E a protecção, tenho certeza, virá” (§ 6). O parágrafo final acentua de novo a perplexidade da narradora

perante a morte e a sua ausência de sentido e o prazer de viver que o vestido lhe traz. A frase “Atónita no meu vestido lindo” marca a coexistência do sofrimento e da alegria.

Tema dos três contos, a morte é tratada de modo diferente pelas autoras. Virginia Woolf e Clarice Lispector abordam, num tom muito semelhante, a questão do poder e significado da morte em confronto com o instinto de vida e com as reacções dos outros. Os seus textos, dominados pelas narradoras, estão mais próximos do ensaio reflexivo do que do conto propriamente dito. K. Mansfield apresenta-nos uma narrativa em que a morte é apenas utilizada como um motivo secundário para revelar as incompatibilidades de um casal aparentemente unido.

NOTAS

“Lappin and Lapinova”

Todos os itálicos são da responsabilidade do autor do texto citado. Todas as palavras, expressões ou frases sublinhadas são da nossa responsabilidade, excepto em caso de indicação contrária.

ⁱ Baldwin 4.

ⁱⁱ Woolf *Diary*, vol. 5, 188.

ⁱⁱⁱ Virginia Woolf, *The Complete Shorter Fiction*, ed. Susan Dick (London: Triad 1991) 261. Todos os contos de Virginia Woolf que passamos a analisar se encontram incluídos neste volume. Neste capítulo, todas as referências aos textos dos contos serão identificadas apenas através da indicação do parágrafo após a citação, excepto no caso do conto “The Black Cap”.

^{iv} O vocábulo fantasia será utilizado para definir uma ideia ou um conjunto de ideias que resultem da imaginação do seu criador e nas quais ele se entrega aos caprichos do próprio espírito. Não assenta em bases sólidas nem admite realização prática. A fantasia é mais complexa que o devaneio pois pode resultar como uma pequena ficção. Em *Oxford English Dictionary*, vol. 4, ed. 1978 encontramos, entre outras, as seguintes definições: *delusive imagination, hallucination; the fact or habit of deluding oneself by imaginary perceptions or reminiscences; imagination; the process or the faculty of forming mental representations of things not actually present; a supposition resting on no solid grounds, a whimsical or visionary notion or speculation*. No entanto, os termos “fancy” e “imagination” têm sido diferenciados e muito discutidos em teoria literária, nomeadamente a partir das contribuições de Coleridge e Wordsworth (cf. Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms* (London: Deutsch, 1979).

^v Selma Meyerowitz, “What is to Console Us?: the Politics of Deception in Woolf’s Short Stories,” *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, ed. Jane Marcus (Lincoln: U of Nebraska P, 1981) 238-52.

^{vi} Wayne Booth, *A Rhetoric of Irony* (Chicago: U of Chicago P, 1974) 49-76.

^{vii} A este respeito e também em relação ao monólogo interior consultar Dorrit Cohn, “Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style,” *Comparative Literature* 18.2 (1966): 97-112 e R. Humphrey, *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley: U of California P, 1954) 23-41. Citamos Dorrit Cohn que prefere a expressão “narrated monologue” em lugar de “free indirect speech”: “Though the narrated monologue differs from both direct and indirect statement, it has certain syntactical elements in common with both. With indirect statement it shares not only the reference to the speaker in the third person, but also the transposition of verbal tenses, using preterite for the present in the analogous direct

statement, pluperfect for past, and conditional for future (...). With direct statement it shares its expression in principal clauses and its emotive modulatio (questions, exclamations, interjections, repetitions and so forth). One element, however, separates it widely from both traditional forms of discourse: the absence of a *verbum dicendi*. This particularity, more than any other, assures the smooth passage from the narrator's report to the character's thought. (...)

Whereas an interior monologue cannot represent the prespeech speech of its speakers, it can present the material of his consciousness in more or less logical order. The disruption of organized speech can take place at different levels: (1) a rational train of thoughts can give way to an associative sequence of thoughts; (2) the grammatical logic of normal syntax can give way to disconnected words and phrases; (3) finally, the words themselves can be fragmented and regrouped." (pp. 104-105 e 109)

O monólogo interior exprime, portanto, o discurso mental não pronunciado da personagem, sem qualquer intervenção organizadora do narrador e portanto marcado gramaticalmente pela primeira pessoa. Esta técnica é ilustrada à perfeição em Les Lauriers Sont Coupés (1887) de Édouard Dujardin.

^{viii} Sullivan 106-12.

"The Escape"

^{ix} Katherine Mansfield, "The Escape," The Collected Stories of Katherine Mansfield (London: Penguin, 1981) 196-202. Todos os contos de Katherine Mansfield que passamos a analisar se encontram incluídos neste volume.

^x Van Gunsteren 155 e 184.

"Os Obedientes"

^{xi} "Os Obedientes," A Legião Estrangeira (S. Paulo: Ática, 1991) 89-95.

"Moments of Being: 'Slater's Pins Have No Points' "

^{xii} Woolf, Diary, vol. 3, 106.

^{xiii} Woolf, Letters, vol. 3, 118 e 431.

"The Black Cap"

^{xiv} Mansfield, Collected Stories 643-44.

^{xv} Mansfield, Collected Stories 645.

^{xvi} Mansfield, Collected Stories 646.

^{xvii} Mansfield, Collected Stories 646-47.

^{xviii} Mansfield, Collected Stories 647.

^{xix} Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dicionário dos Símbolos, trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra (Lisboa: Teorema, 1994) 190.

^{xx} Mansfield, Collected Stories 644-5-8.

"A Menor Mulher do Mundo"

^{xxi} Lispector, Descoberta 365-6.

^{xxii} C. Lispector, "A Menor Mulher do Mundo," Laços de Família (Lisboa: Relógio d'Água, 1989) 61-67.

^{xxiii} Naomi Hoki Moniz, "A Menor Mulher do Mundo, o Ovo ou a Maçã no Escuro," Revista de Crítica Literária Latinoamericana 40 (1994): 53-60.

^{xxiv} Chevalier 328-329.

^{xxv} Chevalier 469.

"The Lady in the Looking-Glass: a Reflection"

^{xxvi} Woolf, Diary, vol. 3, 157.

^{xxvii} Woolf, Diary, vol. 3, 229.

^{xxviii} Susan Dick, "I Am Not Trying to Tell a Story: Three Short Fictions by Virginia Woolf," English Studies in Canada 15 (1989): 169-170.

^{xxix} Woolf, Diary, vol. 3, 168-69.

^{xxx} V. Woolf, "Modern Novels," "Mr. Bennet and Mrs. Brown" e "Poetry, Fiction and the Future," (ou "The Narrow Bridge of Art") Essays, vol. 3, 30-37; The Captain's Death Bed; Essays, vol. 4, 428-41.

^{xxxi} Roger Fry, Vision and Design (1920) e Transformations (1927).

"Taking the Veil"

^{xxxii} Mansfield, Journal 290.

^{xxxiii} O devaneio define-se, no sentido lato, como um sonho que se desenrola no domínio da consciência. Situa-se muito próximo do conceito de fantasia referido na nota 4, mas está mais associado aos processos do psiquismo e pode por vezes aliar-se às noções de divagação, delírio, imprecisão e desvario.

“Perdoando Deus”

^{xxxiv} “Perdoando Deus,” Felicidade Clandestina - Contos (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991) 48-52.

^{xxxv} Borelli 66.

^{xxxvi} Soren Kierkegaard, “Journals,” The Modern Tradition, ed. Richard Ellmann e Charles Feidelson 858-9.

^{xxxvii} Este conto reflecte a preocupação de Clarice Lispector com a questão religiosa, que abordou também na correspondência e em fragmentos inéditos coligidos por Olga Borelli em Clarice Lispector - Esboço para um Possível Retrato. É desta obra o excerto que se segue: “Senti de repente uma solidão altíssima. Aquela em que se quer inventar Deus e não se consegue. Só me enganando que existe Deus é que consigo viver. Se não fosse a fé inexplicável pelo Desconhecido, o desespero me destruiria. Eu finjo que existe ‘Deus’ para aguentar o inexplicável através do inexplicável. Estou desarmada, frágil, abandonada - e há esperança. Esperança em quê. No encadeamento orgânico de um absurdo se encaixar em outro absurdo, este preso por um elo forte a mais outro absurdo até chegar ao Absurdo: um Deus. Mas não existir um Deus seria inventar a hipótese absurda de sua inexistência. E tudo é causado por outra causa. A primeira - como é que apareceu ? De repente, eu vi que não estava livre. Engradada e condicionada. Então com veemência disse-me: eu não creio em Deus e não creio nos homens. Senti que os grilhões que me prendiam estavam soltos enfim e toda alegre eu estava só e nua. Era uma solidão gloriosa e de vitória e era uma nudez de última libertação. Foi então que pensei em deus e aceitei-O. Mas como mulher livre. (...) Deus significa o alcance do si-mesmo para o sem matéria. Deus significa o encontro de si-mesmo com o próprio mistério de si. (...) Deus significa o apuramento do sonho, significa a capacidade de uma pessoa de se livrar do peso do si-mesmo. Minha abstracção de mim é Deus. Que Deus só é compreensível se a gente descobrir que ele pensa em termos de milénios em matéria de tempo ou mesmo do infinito. Quanto a pessoas, Ele talvez só veja o nosso protótipo e não cada um de nós que é uma repetição do protótipo. Talvez não caiba a Ele nos procurar. Cabe a cada um de nós sorver dele uma misericórdia que Nele é impessoal e matemática. Nós temos o poder de transformar essa misericórdia em alma nossa. (...) ‘Deus’ é o que o dicionário não explica. Deus dificulta demais o nosso amor por Ele. Como perdoá-lo se tudo nos é tirado? Um Deus que me faz triste - devo amar esse Deus que talvez não passe de um ‘deus’. Isto é: nada. Tenho que amar o Nada. É difícil esse diálogo de surdos. Como te amar, Deus, se fizeste de mim um simples ‘isto’. Também não sou nada.” (pp. 36-39)

“Together and Apart”

^{xxxviii} Clarice Lispector, “Os Desastres de Sofia,” A Legião Estrangeira (S. Paulo: Ática, 1991) 22-23.

“Psychology”

^{xxxix} The Stories of Katherine Mansfield, ed. Antony Alpers (Auckland: Oxford UP, 1984) 562.

^{xl} Kaplan 153-55.

“A Mensagem”

^{xli} C. Lispector, “A Mensagem,” A Legião Estrangeira (S. Paulo: Ática, 1991) 31-43.

^{xlii} D. C. Muecke, The Compass of Irony (London: Methuen, 1969) 81.

^{xliii} Benedito Nunes, O Dorso do Tigre (S. Paulo: Perspectiva, 1976) 94.

^{xliv} Leyla Perrone-Moisés, “Devant la Maison de Clarice Lispector,” Études Françaises 25.1 (1989): 12-28.

^{xlv} Lispector, Descoberta (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984) 693.

“An Unwritten Novel”

^{xlvi} Woolf, Diary, vol. 2, 13-14.

^{xlvii} Neste conto V. Woolf escreve: “As we face each other in omnibuses and underground railways we are looking into the mirror; that accounts for the vagueness, the gleam of glassiness, in our eyes. And the novelists in future will realise more and more the importance of these reflections, for of course there is not one reflection but an almost infinite number” - Woolf, Shorter Fiction 85.

^{xlviii} V. Woolf, “Mr. Bennett and Mrs. Brown,” The Captain’s Death Bed and Other Essays (London: Hogarth, 1981) 97 e 103.

^{xlix} M. M. Bakhtin, "Discourse in the Novel," The Dialogic Imagination, transl. Caryl Emerson and Michael Holquist (Austin U of Texas, 1987) 301-31.

^l Head 79-108.

^{li} Stephen Fox, Virginia Woolf Quarterly 1.4 (1973): 69-77.

"A Partida do Trem"

^{lii} C. Lispector, "A Partida do Trem," Onde Estivestes de Noite - Contos (Lisboa: Relógio d'Água, 1990) 17-33.

^{liii} Chevalier 603.

"The Searchlight"

^{liv} John Graham, Twentieth Century Literature 22.4 (1976): 379-93.

^{lv} Woolf, Diary, vol. 5, 204.

"Something Childish But Very Natural"

^{lvi} Fred S. Madden, "The Development of a Consistent Structural Pattern in Katherine Mansfield's Short Stories," diss., Wisconsin-Madison U, 1978, 38.

^{lvii} Mansfield, Scrapbook 125-127.

^{lviii} Mansfield, Collected Letters, vol 3, 20.

^{lix} Mansfield, Collected Letters, vol. 3, 38 e vol. 1, 239.

^{lx} Marvin Magalaner, The Fiction of Katherine Mansfield (Carbondale: Southern Illinois UP, 1971) 53-55.

"O Primeiro Beijo"

^{lxi} C. Lispector, "O Primeiro Beijo," Felicidade Clandestina - Contos (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991) 172-175.

^{lxii} Chevalier 335.

"Bliss"

^{lxiii} Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 97-98.

^{lxiv} Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 121.

^{lxv} Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 81.

^{lxvi} Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 313.

^{lxvii} Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 73.

^{lxviii} Magalaner 74-86

^{lxix} Mansfield, Collected Letters, vol. 2, 183.

^{lxx} C. A. Hankin, Katherine Mansfield and her Confessional Stories (London: Macmillan, 1983) 144.

^{lxxi} Hankin 143.

^{lxxii} Chevalier 520.

^{lxxiii} Gotlib, Uma Vida 152-53.

"A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais"

^{lxxiv} C. Lispector, "A Bela e a Fera ou A Ferida Grande Demais," A Bela e a Fera (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992) 105-118.

^{lxxv} Palls 76.

"Sympathy"

^{lxxvi} Susan Dick, notes, The Complete Shorter Fiction, by Virginia Woolf 301.

^{lxxvii} Baldwin 20.

"The Stranger"

^{lxxviii} Mansfield, Collected Letters, vol 4, 97.

^{lxxix} Magalaner 99-106.

"O Morto no Mar da Urca"

^{lxxx} C. Lispector, "O Morto no Mar da Urca," Onde Estivestes de Noite Contos (Lisboa: Relógio de Água, 1990) 73-74.

VI - ESPECIFICIDADES, SEMELHANÇAS E DISSEMELHANÇAS

VI.1. EPIFANIA E ESTRUTURA DO CONTO

Aquele que vê o espantoso esplendor do mundo é logicamente levado a ver o espantoso sofrimento do mundo.
(S. de Mello Breyner Andresen)

The duality of a really good short story constitutes its expression of our human awareness that everything in life is full of significance, and at the same time that nothing in it has any significance at all. Every situation or event may have a story in it, but the short story's best art will also reveal an absence: the absence of its own meaning. The story's epiphany must also encounter and accept emptiness.
(John Bailey)

Como referimos nos capítulos II.2 e III a utilização da epifania como técnica literária, na narrativa, desenvolveu-se sobretudo no período do modernismo. Este, muito marcado por novas concepções do tempo e pelo questionamento de inúmeros valores até aí aceites sem discussão é um terreno propício para a afirmação de um processo que articula a valorização do momento significativo com a iluminação e o aprofundamento psicológico, sublinhando ao mesmo tempo os impulsos e conflitos que convergem na personalidade e na vida humanas. A estrutura formal do conto, a sua brevidade e a ambivalência que pode sugerir colocam-no como um género privilegiado para enquadrar o processo epifânico. Este articula-se em geral com narrativas que procuram captar e descrever a realidade interior de uma única personagem, funcionando muitas vezes como ponto de viragem, de instauração de uma nova ordem na consciência desta ou de desnudamento de uma verdade crua, anteriormente escondida por aparências. A incidência cada vez maior dos temas na subjectividade adequa-se à estrutura breve do conto e transforma-o frequentemente num monólogo ou num exercício de imaginação em que o facto ou objecto que despoleta a epifania surge como intromissão do mundo real num mundo interior que tanto pode ser estruturado como instável. Para o conseguir o autor procura transmitir cada vez mais directamente a experiência filtrada pela consciência e ou o inconsciente das personagens em prejuízo da autoridade de um narrador omnisciente.

Neste quadro é fácil de entender a utilização frequente dos símbolos e dos correlativos objectivos como fornecedores oblíquos de referências e informações e da ironia que, de alguma forma, é um parente próximo da epifania devido à sua essência de

conflitualidade. É sem dúvida irónico que o rato morto do conto “Perdoando Deus” surja perante um eu feliz, livre e identificado com a grandeza de ser mãe do mundo e de Deus. A epifania põe assim frequentemente em evidência a ironia dos textos, como acontece por exemplo com “The Little Governess”.

Por outro lado, a personagem de carácter constante e acessível ao conhecimento do leitor deixa de ser um dos pontos de apoio da narrativa sendo substituída por uma outra de personalidade muito mais mutável, multifacetada, dividida, palco de tensões por vezes insolúveis, frequentemente postas em relevo pelo momento epifânico.

Da mesma forma, a subalternização do desenlace e da acção dá lugar à ênfase de um momento único, intenso e significativo no plano da experiência, que pode não trazer conclusões mas que vale sobretudo por si mesmo e pela busca de conhecimento que traduz.

A suspensão do tempo cronológico e a construção de uma estrutura espacial, tão importantes em toda a ficção moderna, facilitam a concretização do momento epifânico. Em certa medida, anulam-se as fronteiras entre o sujeito e o objecto e percebe-se uma realidade atordoante a partir das situações mais banais o que implica o transcender dos limites entre o físico e o mental.

O processo epifânico apresenta-se em geral com a estrutura seguinte que Affonso Romano de Sant’Ana propõe para Clarice Lispector no artigo “Laços de Família e Legião Estrangeira”¹: 1. Apresentação da personagem numa determinada situação; 2. Preparação de um evento discretamente pressentido; 3. Ocorrência de um evento; 4. Desfecho em que se mostra a situação da personagem após o evento. Este processo, no qual muitas vezes através de elementos misteriosos e intuitivos se procura chegar a uma verdade inacessível à percepção comum, traz em geral revelações importantes para o eu e coloca o artista numa posição de superioridade quanto à

capacidade de captar e apresentar a verdade. Ao mesmo tempo sublinha-se a inconsistência da unidade do eu.

Os conceitos de recalcitrância, ritmo de frustração e antítese, que já referimos no capítulo II.1. sublinham a dissonância na narrativa dando uma dimensão de ainda maior relevo à epifania como elemento sintetizador dessa oposição de sentidos.

Nos contos de Virginia Woolf estudados no capítulo anterior, que consideramos os mais representativos do uso da epifania pela autora, o momento de revelação é usado como um instrumento mais para experimentar novas técnicas narrativas baseadas nos estados de consciência imprecisos e no devaneio ou assumir a tensão existente entre o conto tradicional e as formas mais inovadoras por ela defendidas. “Together and Apart” e “The Searchlight” são exemplos de monólogo interior e da utilização do simbolismo da personificação, “Moments of Being”, “The Lady in the Looking-Glass” e “An Unwritten Novel” são verdadeiras metaficções em que V. Woolf subverte, como é referido por Dominic Head, o conto baseado na intriga tradicional com as suas próprias reflexões. Esta tendência explica-se, como já referimos no capítulo IV, pelo carácter subsidiário dos contos em relação ao romance na carreira literária da autora. Neste ponto é interessante notar a diferença dos seus trabalhos em relação aos de Mansfield. Diz D. Head a propósito:

In this respect her stories form an interesting contrast with the work of Mansfield, a writer who conducts similar formal experiments. Mansfield's stories - like Woolf's - create their effects through a disruptive dual essence, or partial break with the established materials of fiction. But Mansfield displays a greater control, and her major innovations in the genre, far from being experimental, display an accomplishment unsurpassed by other modernist writers.²

A epifania pode ser também um momento de visão privilegiado, muito próximo de um momento perfeito ou total, no qual o passado, o presente e o futuro se unificam mas que nem sempre implica uma alteração do curso da intriga, como acontece em To

the Lighthouse. A dificuldade de definição destes “momentos de existência” tem a ver com o seu carácter complexo, marcado pela impressão, pela imaginação e pela reflexão: alguns deles enfatizam a recordação do passado (“Together and Apart”), outros a sua própria qualidade unificadora (“Moments of Being”, To the Lighthouse), outros o sentido de persistência do passado (“The Searchlight”), outros a relação entre a transitoriedade e a permanência (The Waves). Em Katherine Mansfield encontramos epifanias mais objectivas mas também algumas revelações que partem do passado (“Prelude”) e momentos extáticos que unificam as vivências da personagem (“Bliss”, “The Escape”). Esta diversidade não se encontra em C. Lispector cujas epifanias são muito concretas ainda que as suas consequências possam suscitar estados de espírito complexos.

O objectivo prioritário de Katherine Mansfield é contar um episódio ou mostrar um momento particular da existência de uma personagem sublinhando a singularidade da personalidade humana, a intensidade da vida e chamando quase sempre a atenção para a descoberta do esplendor e sofrimento nela presentes. Os contos analisados constroem-se, à excepção de “Something Childish”, em redor de um momento de revelação que traduz geralmente esta descoberta e a crise por ela gerada, tornando-se assim um ponto de convergência e conflito de impulsos diferentes, de forças positivas e negativas. Tal momento é sustentado e construído pelo simbolismo, pela apresentação dos pontos de vista de várias personagens através do uso do discurso indirecto livre na narrativa, pelos elementos temáticos e pela ironia. Os episódios que constituem o conto, que em geral apresenta uma intriga e acção reduzidas onde o tempo pode ser manipulado, são unificados através do contraste ou associação (justaposição), do uso de correlativos objectivos, das correspondências entre ambientes interiores e exteriores e da valorização de pequenos pormenores que dão consistência ao conjunto pondo ao

mesmo tempo em evidência ambiguidades e contradições. O objectivo não é tanto contar o que aconteceu mas explicar o porquê desses factos e assim toda a estrutura - objectos, personagens, incidentes, procura criar uma metáfora que revela um determinado significado. O conto estrutura-se, parafraseando a própria autora na citação que fazemos na página 150 (“If we are not to look for facts and events...”), como uma viagem ao longo de emoções diversas que se desdobram e crescem em direcção a um “acontecimento espiritual”. O excerto referido ilustra com toda a clareza como se articula a epifania na estrutura dos contos de K. Mansfield.

A técnica da justaposição, que acabamos de referir e cuja finalidade é, tal como na epifania, transmitir dissonância, pode observar-se em todos os contos e a autora tanto justapõe personagens (Bertha e Pearl em “Bliss”) como ambientes (Londres e o campo em “Something Childish”), como incidentes (“The Escape”), como a aparência e a realidade (“The Little Governess”), como o sonho e a vida real (“Something Childish”, “Taking the Veil” e “The Stranger”).

Outra das técnicas mais frequentemente usadas pela autora para focalizar os “pontos de significado centrais” é iniciar a narrativa no meio do conto e terminar de uma forma ambígua ou irónica mas geralmente inconclusiva. Deste modo, o leitor é levado a mergulhar de imediato num determinado ambiente e envolvido numa cena que procura apreender com os poucos elementos que lhe são fornecidos, o que lhe intensifica o interesse e a vontade de compreender a situação. O final é o resultado de uma epifania que provocou a alteração do curso da intriga mas não uma conclusão no sentido tradicional do termo. Em vez disso K. Mansfield explora as ambiguidades da própria epifania ou regressa ao ponto de partida, o que corresponde a uma sensação de frustração e deixa o leitor a interrogar-se sobre as suas possíveis consequências.

Os contos de Clarice Lispector apresentam em geral uma estrutura em que a intriga como encadeado de acções reais e exteriores é muito breve, diluindo-se num mar de reflexões, descrições e comentários. Ambos conduzem ao questionamento sistemático da existência, à interrogação constante sobre a condição humana, através de encruzilhadas de significados e refacções múltiplas da linguagem num desdobramento do sujeito que se narra. As personagens, quase condenadas à imobilidade, evocam muitas vezes acções passadas, questionam-se e reflectem. Não existe enquadramento temporal objectivo nem subjectivo pois o que se equaciona é um mosaico de problemas existenciais e não contingentes. A epifania, que em geral é destacada com a maior clareza e despoletada pelo mundo físico exterior à personagem, é intensa e chocante (sobretudo se a compararmos com as epifanias mais tranquilas de V. Woolf) e vem trazer subitamente a ruptura com um mundo na aparência normal e feliz revelando-lhe uma essência desequilibrada e em crise tal como K. Mansfield procura também mostrar. É esta ruptura que funciona como catalisador e leva as personagens ou o narrador a partir da existência numa busca desesperada para se unir aos outros seres ou para encontrar um sentido para a essência e plenitude do ser. Embora muitas vezes não altere de modo objectivo a intriga, a epifania subverte totalmente a experiência e o mundo interior da personagem e a sua consequente atitude em relação ao que a rodeia.

Este diálogo entre elementos discordantes pode ser interpretado como uma das estratégias de dialogismo que Clarice Lispector utiliza na sua obra. Destacamos três delas referidas por Lucia Helena:

A estratégia de crítica social: o texto de Lispector mobiliza um diálogo sutil entre a tradição de representação da mulher na sociedade patriarcal e o questionamento sutil deste paradigma; a estratégia metaficcional: seu texto questiona o modo tradicional e masculino de narrar e de representar literariamente imagens de mulher não só na sociedade brasileira; a estratégia filosófica: seu texto problematiza até obsessivamente a lição naturalista da narrativa como representação.³

V.2. TEMAS E SÍMBOLOS

Um dos temas que se encontra em primeiro plano na obra das autoras é a reflexão sobre a condição humana, que inclui a condição feminina e a condição de escritor. Em Virginia Woolf as digressões e os pensamentos das personagens são frequentemente utilizados para lançar interrogações sobre o sentido da existência. O conto “The Symbol”⁴ é um bom exemplo da exploração deste tema. Por outro lado a mulher é colocada num dilema entre a solidão e o compromisso, a atracção hetero e homossexual, a liberdade e a obediência a determinados padrões sociais. A reflexão sobre a própria condição de escritora é uma das que mais sobressai nos seus contos.

O famoso conto de K. Mansfield, “The Fly”, no qual uma mosca luta instintivamente pela sobrevivência e que, nesta medida, se pode pôr em paralelo com “The Symbol”, é paradigmático em relação ao tema referido (e mesmo à técnica da autora). Através de uma narrativa baseada num pormenor concreto, a escritora define magistralmente o destino irónico do ser humano e a condição absurda da sua existência. A visão que Mansfield tem da condição humana é dolorosa: como já referimos, a beleza da experiência de viver é a todo o momento negada por realidades que vitimam as personagens ou até contrastada com a morte. Como Toby S. Zinman refere na sua tese “The Snail under the Leaf: Katherine Mansfield’s Ironic Vision”⁵ as mulheres são vítimas do sexo a que pertencem, os jovens são vítimas do confronto da sua ingenuidade e idealismo com as lições cruéis da vida, os velhos são vítimas da solidão, doença ou do medo da morte. O conflito entre amor idílico e desilusão e a apresentação do ser humano em várias fases da vida são vertentes deste tema que comentaremos mais

adiante. No que diz respeito à condição feminina K. Mansfield explora muitas das áreas do pensamento e experiência da mulher, a sua complexidade emocional e intuição, apresentando algumas vezes a mulher só e assinalando outras o dealbar de novos papéis femininos. Em ambos os temas a autora procura compreender e apresentar a natureza irónica de duas vivências humanas fundamentais.

Em Clarice Lispector são abordadas as três áreas. A reflexão sobre a condição humana e sobre o absurdo e a angústia que a rodeiam é um tema presente de forma mais ou menos acentuada em quase todas as obras. Com ele se relacionam outros como o confronto do eu com o Universo, o sentido da vida/morte, a posição perante Deus ou a liberdade humana numa busca constante do que é mais básico e universal no homem.

A mulher é protagonista de muitas das narrativas da autora. A sua condição na sociedade, os papéis que lhe são destinados e as reacções que suscitam, o materialismo e a dependência em que vive e sobretudo a descoberta por que passa e a evolução psicológica que sofre são temas constantemente abordados.

A condição do escritor é outro alvo de reflexão nos contos de Clarice Lispector. A autora procura entender o mundo através da escrita e da busca constante da palavra, como já referimos no capítulo IV, e deixa transparecer muitas vezes esta preocupação através da intrusão do narrador e das observações deste. Voltaremos a esta questão mais adiante.

A mulher citadina, a sua posição na sociedade, a sua intuição e a forma de lidar com os diversos momentos e tensões da existência é, como referimos, um tema comum às três autoras. As protagonistas de K. Mansfield, integradas numa família ou sozinhas, procuram realizar-se em geral como esposas e mães, debatendo-se no entanto entre sentimentos ambivalentes (no que diz respeito, por exemplo, ao casamento que, em geral não traduz uma relação harmónica) de devoção e busca de independência. A

cidade é um estímulo para a busca de novas experiências e um sintoma da rebelião feminina contra o confinamento aos espaços interiores. Da mesma forma as protagonistas de Lispector, muitas vezes em luta contra a domesticidade, experimentam sentimentos de instabilidade e desencanto, apresentando, no entanto, uma maior complexidade e profundidade psíquicas, que por vezes chega à irracionalidade, do que as de Mansfield. Ambas as autoras estabelecem uma oposição entre o mundo masculino e o mundo feminino de forma mais ou menos evidente consoante os contos. Em C. Lispector o primeiro é, em geral, limitado em relação à intuição, opressivo e pouco dado à evolução psíquica; o segundo é intuitivo, subtil e sensível, aberto às experiências novas e capaz de se ultrapassar para, à custa de dor e prazer se reencontrar com um novo eu. Em K. Mansfield a oposição existe mas as personagens femininas nem sempre são apresentadas sob uma luz tão positiva, sublinhando-se também frequentemente a sua instabilidade, egoísmo, imaturidade e ridicularizando a sua candura. “The Daughters of the Late Colonel” e “At the Bay”, que não foram estudados neste trabalho por já terem sido muito profundamente analisados, constituem dois exemplos. É esta capacidade de sentir de forma diferente que leva tais personagens à epifania. Em Virginia Woolf encontramos a mesma oposição entre o mundo masculino e o feminino em contos como “Lappin e Lapinova”, “Together and Apart” ou em romances como “To the Lighthouse”. O mundo masculino está mais próximo do intelecto e da frieza racionalista, o mundo feminino do conhecimento imediato, não discursivo e intuitivo.

Outro dos aspectos comuns às personagens femininas das três autoras é o investir de vida certos objectos que as rodeiam, relacionando o mundo humano e o não-humano, especialmente em momentos de grande intensidade. K. Mansfield fá-lo por exemplo com a estatueta do rapaz adormecido e os círculos de imensidão que ela suscita em “Psychology” ou com a taça de fruta em “Bliss”:

Often when I am away from here I revisit it in the spirit - wander about among your red chairs, stare at the bowl of fruit on the black table - and just touch, very lightly that marvel of a sleeping boy's head'.

He looked at it as he spoke. It stood on the corner of the mantelpiece; the head to one side down-drooping, the lips parted, as though in his sleep the little boy listened to some sweet sound...

'I love that little boy,' he murmured. And then they both were silent.

A new silence came between them. (...) That silence could be contained in the circle of warm, delightful fire and lamplight. How many times hadn't they flung something into it just for the fun of watching the ripples break on the easy shores. But into this unfamiliar pool the head of the little boy sleeping his timeless sleep dropped - and the ripples flowed away, away - boundlessly far - into deep glittering darkness.⁶

When she had finished with them and had made two pyramids of these bright round shapes, she stood away from the table to get the effect - and it really was most curious. For the dark table seemed to melt into the dusky light and the glass dish and the blue bowl to float in the air.⁷

Clarice Lispector apresenta o mesmo sentimento na personagem Ana do conto

“Amor”:

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balançavam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal piscava na terra. E de repente, com mal-estar, pareceu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no Jardim um trabalho secreto do qual ela começava a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão caroços secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com suavidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranquila. O assassinio era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário - era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega - era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e escarlates. A decomposição era profunda, perfumada...⁸

Virginia Woolf narra algo de muito semelhante no conto “Nurse Lugton's

Curtain”:

Nurse Lugton's was asleep (...) and on her knees, covering the whole of her apron, was a large piece of figured blue stuff.

The animals with which it was covered did not move till Nurse Lugton snored for the fifth time. One, two, three, four, five - ah, the old woman was at last

asleep. The antelope nodded to the zebra; the giraffe bit through the leaf on the tree top; all the animals began to toss and prance. For the pattern on the blue stuff was made of troops of wild beasts and below them was a lake and a bridge and a town with round roofs and little men and women looking out of the windows and riding over the bridge on horseback. But directly the old nurse snored for the fifth time, the blue stuff turned to blue air; the trees waved; you could hear the water of the lake breaking; and see the the people moving over the bridge and waving their hands out of the windows.

The animals now began to move. First went the elephant and the zebra; next the giraffe and the tiger; the ostrich, the mandrill, twelve marmots and a pack of mongeese followed; the penguins and the pelicans waddled and waded, often pecking at each other, alongside. Over them burnt Nurse Lugton's golden thimble like a sun; and as Nurse Lugton snored, the animals heard the wind roaring through the forest.⁹

A qualidade ambivalente da vida, a sua beleza e fealdade são facilmente apreendidas por estas personagens femininas se atendermos à sua sensibilidade especial em relação a tudo o que as rodeia. Não tratando propriamente temas feministas, as autoras exploram as angústias e as circunstâncias de vida das mulheres como seres humanos (Mansfield e Lispector), a sua capacidade imaginativa (Woolf) e impulsos afectivos o que transforma as suas obras num testemunho claro do estatuto destas na sociedade e estabelece definitivamente a abertura, já iniciada por exemplo com George Egerton, de um campo narrativo à subjectividade feminina.

Uma das vertentes da reflexão sobre a condição humana comum a K. Mansfield e C. Lispector é a focalização em determinadas fases da vida como a juventude, mais frequente na primeira ou a maturidade e velhice, que também surgem na segunda, e nas dificuldades a elas inerentes. Ambas utilizam frequentemente crianças e adolescentes como protagonistas dos contos, o que permite chamar a atenção para a sua pureza, a sua forma espontânea de encarar o mundo, a sua honestidade e frontalidade, o desenvolvimento do ser humano e ao frustrar do seu idealismo e ingenuidade. Exemplo disto são contos como “The Garden-Party”, “Her First Ball”, “The Doll's House”, “Sun and Moon”, “New Dresses”, “The Little Girl”, “Carnation”, “Sixpence”, “The Child-Who-Was-Tired” e “Preciosidade”, “Os Desastres de Sofia”, “Tentação”, “Evolução de

uma Miopia”, “Uma Amizade Sincera”, “Felicidade Clandestina”, “Restos de Carnaval”, “Uma História de Tanto Amor”, “Esvaziamento”, “História Interrompida”, “Gertrudes Pede um Conselho” ou “Obsessão”.

As crianças de Katherine Mansfield reflectem os sentimentos ambivalentes da autora sobre a infância, baseados decerto nas suas próprias recordações: por um lado existe um ambiente tranquilo e feliz como acontece em “Prelude”, por outro as crianças são apresentadas como vítimas, seja da severidade do pai ou da indiferença da mãe. Em Clarice Lispector as crianças são os seres racionais que estão mais perto do lado primitivo da vida. Elas olham o mundo de perto pois, num encontro forte e concentrado aderem à sua realidade imediata uma vez que ainda não estão armadas do distanciamento do mundo dos adultos e da sua razão discursiva que, ao situar os dados do real num tecido de relações, lhes amortece o impacto criando um estado de maior indiferença. Do outro lado da fronteira da racionalidade estão os bichos que confrontam o homem com a sua essência. Deles falaremos mais adiante.

O tema do isolamento e da solidão associa-se também ao da condição humana. Neste caso V. Woolf e C. Lispector aproximam-se no sentido em que existe nas suas personagens, como efeito da constante reflexão e da busca da palavra, um alheamento da realidade que as isola e torna solitárias mesmo quando rodeadas de gente no plano da intriga. Este isolamento não tem só a ver com o distanciamento da realidade, ele é inerente à vivência humana - “The soul is by nature unmated, a widow bird; a bird perched aloof on that tree”¹⁰. Em Mansfield são as situações e os conflitos interiores que isolam as personagens e que as tornam solitárias no sentido de não serem entendidas pelo mundo que as rodeia ou não conseguirem comunicar. É o caso de “The Escape”, “Taking the Veil”, “Miss Brill” ou “The Tiredness of Rosabel”. Existe por outro lado uma tensão bastante visível entre o desejo de isolamento e a necessidade de

intimidade. Esta tensão mantém-se ao longo da vida: a criança necessita do amor e segurança dos pais mas perde por vezes a sua liberdade; o adolescente deseja viver a intimidade do adulto mas receia as novas experiências por que terá de passar (“Something Childish But Very Natural”, “Psychology”, “Mr. And Mrs. Dove”); o adulto é aquele que vive com maior agudeza este conflito - nas narrativas sobre solteiros explora-se o medo do isolamento, nas narrativas sobre casados a tensão entre intimidade e solidão é ainda mais aprofundada (“Bliss”, “The Stranger”, “An Ideal Family”).

O segundo tema que nos parece fundamental na obra das autoras, é o da instabilidade e multiplicidade do eu que se associa por sua vez à questão da máscara e da identidade superficial e essencial, ao oscilar do consciente e subconsciente humanos, ao reconhecimento da complexidade emocional e à valorização da emoção e sensação. Em Virginia Woolf os contos “The Introduction” e “The Lady in the Looking-Glass” constituem dois bons exemplos. No primeiro apresenta-se o conflito e o dilema de Lily Everit, uma jovem interessada no estudo da literatura, que sente o seu eu e mundo interior ameaçados pela primeira festa de sociedade em que participa e na qual tem de assumir o papel tradicionalmente decorativo da mulher da época:

One divided life (she felt sure of it) into fact, this essay, and into fiction, this going out, into rock and into wave, she thought, driving along and seeing things with such intensity that for ever she would see the truth and herself, a white reflection in the driver's dark back inextricably mixed: the moment of vision. Then as she came into the house, at the very first sight of people moving up stairs, down stairs (...)

Hers it was, rather, to run and hurry and ponder on long solitary walks, climbing gates, stepping through the mud, through the blur, the dream, the ecstasy of loneliness, to see the plover's wheel and surprise the rabbits, and come in the hearts of woods or wide lonely moors upon little ceremonies which had no audience, private rites, pure beauty offered by beetles and lilies of the valley and dead leaves and still pools, without any care whatever what human beings thought of them, which filled her mind with rapture and wonder and held her there till she must touch the gate post to recollect herself - all this was, until tonight her ordinary being, by which she knew and liked herself and crept into the heart of mother and father and brothers and sisters; and this other was a flower which had opened in ten minutes. As the flower opened so too [came], incontrovertibly, the flower's world, so different, so strange; the towers of Westminster; the high and formal buildings; talk; this civilisation, she felt,

hanging back, as Mrs. Dalloway led her on, this regulated way of life, which fell like a yoke about her neck, softly, indomitably, from the skies, a statement which there was no gainsaying.¹¹

O conto “The Lady in the Looking-Glass” é todo ele marcado pela indefinição, pelo mistério e consequentemente pela dificuldade de chegar ao íntimo de Isabella:

She had never married, and yet, judging from the mask-like indifference of her face, she had gone through twenty times more of passion and experience than those whose loves are trumpeted forth for all the world to hear. Under the stress of thinking about Isabella, her room became more shadowy and symbolic; the corners seemed darker, the legs of chairs and tables more spindly and hieroglyphic.

(...) Without making any thought precise - for she was one of those reticent people whose minds hold their thoughts enmeshed in clouds of silence - she was filled with thoughts. Her mind was like her room, in which lights advanced and retreated, came pirouetting and stepping delicately, spread their tails, pecked their way; and then her whole being was suffused, like the room again, with a cloud of some profound knowledge, some unspoken regret, and then she was full of locked drawers, stuffed with letters, like her cabinets. To talk of ‘prizing her open’ as if she were an oyster, to use any but the finest and subtlest and most pliable tools upon her was impious and absurd. One must imagine - here was she in the looking-glass. It made one start.¹²

Em K. Mansfield regista-se com muita clareza o choque entre um eu social, mundano e inautêntico mas aparentemente estável e um outro eu vulnerável, confuso, mutável, desestruturado, difícil de entender mas mais essencial, por detrás dessa máscara. É o caso de “Psychology”, “Bliss”, “Sixpence” ou “Marriage a la Mode”. A instabilidade da personalidade humana é posta em relevo em “The Black Cap” e “A Cup of Tea” e a sua alienação e dependência em “The Daughters of the Late Colonel”. A tendência para representar um papel, o processo de “impersonation” tão referido nos estudos críticos sobre a autora, é posto em relevo na personagem Beryl de “Prelude”:

But even as she looked the smile faded from her lips and eyes. Oh, God, there she was, back again, playing the same old game. False - false as ever. False as when she’d written to Nan Pym. False even when she was alone with herself, now.

What had that creature in the glass to do with her, and why was she staring? She dropped down to one side of her bed and buried her face in her arms.

‘Oh,’ she cried, ‘I am so miserable - so frightfully miserable. I know that I’m silly and spiteful and vain; I’m always acting a part. I’m never my real self for a moment.’ And plainly, plainly, she saw her false self running up and down the stairs, laughing a special trilling laugh if they had visitors (...). Only last night

when he was reading the paper her false self had stood beside him and leaned against his shoulder on purpose. (...)

How despicable! Despicable! Her heart was cold with rage. 'It's marvellous how you keep it up,' said she to the false self. But then it was only because she was so miserable - so miserable. If she had been happy and leading her own life, her false life would cease to be. She saw the real Beryl - a shadow ... a shadow.¹³

Uma das consequências desta noção é a impenetrabilidade e isolamento do indivíduo em relação aos outros, e por vezes ao outro lado de si próprio, a dificuldade de comunicação genuína - o diálogo é muitas vezes um desencontro de palavras e pensamentos. Outra é a existência de momentos privilegiados de inspiração espiritual durante os quais se pode captar algo do eu essencial como K. Mansfield refere no diário e V. Woolf nas memórias de Bloomsbury já citados no capítulo IV. Tais momentos são, tal como o conto, breves, imprevisíveis, descontínuos e por vezes desligados de qualquer sequência causal e cronológica.

Em Clarice Lispector o tema acima referido está subjacente à construção das personagens. Estas possuem uma sensibilidade tão aguda que todas as impressões a ferem.¹⁴ Todas elas vivem as contradições da existência humana e são consequentemente divididas por sentimentos e impulsos opostos e ambíguos, quase todas buscam um crescimento psicológico feito à custa de dores, avanços e recuos, quase todas exploram em pormenor os paradoxos da linguagem e da própria personalidade. Existe também nas personagens desta autora uma diferença entre o eu que apresentam ao mundo, a máscara, e um outro eu mais interior e verdadeiro mas também mais frágil, que muitas vezes vêm a descobrir através de uma epifania como é o caso de alguns dos contos analisados no capítulo anterior. A oposição entre estes dois “eu” é sublinhada no conto “Laços de Família”, que descreve a festa do octogésimo nono aniversário de D. Anita:

Na cabeceira da mesa, a toalha manchada de Coca-Cola, o bolo desabado, ela era a mãe. A aniversariante piscou.

Eles se mexiam agitados, rindo, a sua família. E ela era a mãe de todos. E se de repente não se ergueu, como um morto se levanta devagar e obriga mudez e terror aos vivos, a aniversariante ficou mais dura na cadeira, e mais alta. Ela era a mãe de todos. E como a presilha a sufocasse, ela era a mãe de todos e, impotente à cadeira, desprezava-os. E olhava-os piscando. Todos aqueles seus filhos e netos e bisnetos que não passavam de carne do seu joelho, pensou de repente como se cuspisse. Rodrigo, o neto de sete anos, era o único a ser a carne de seu coração. Rodrigo, com aquela carinha dura, viril e despenteada, cadê Rodrigo? Rodrigo com olhar sonolento e intumescido naquela cabecinha ardente, confusa. Aquele seria um homem. Mas, piscando, ela olhava os outros, a aniversariante. Oh o desprezo pela vida que falhava. Como?!, como tendo sido tão forte pudera dar à luz aqueles seres opacos, com braços moles e rostos ansiosos? Ela, a forte, que casara a hora e tempo devidos com um bom homem (...). O tronco fora bom. Mas dera aqueles azedos e infelizes frutos, sem capacidade sequer para uma boa alegria. Como pudera ela dar à luz aqueles seres risonhos fracos, sem austeridade? O rancor roncava no seu peito vazio. (...) Olhou-os com sua cólera de velha. Pareciam ratos se acotovelando, a sua família. (...)

Mas ninguém poderia adivinhar o que ela pensava.

E para aqueles que junto da porta ainda a olharam uma vez, a aniversariante era apenas o que parecia ser: sentada à cabeceira da mesa imunda, com a mão fechada sobre a toalha como encerrando um ceptro, e com aquela mudez que era a sua última palavra.¹⁵

A noção de máscara, que C. Lispector reconhecia, como já referimos no capítulo

V, traduz-se literariamente no conto “Encarnação Involuntária”:

Às vezes, quando vejo uma pessoa que nunca vi, e tenho algum tempo para observá-la, eu me encarno nela e assim dou um grande passo para conhecê-la. E essa intrusão numa pessoa, qualquer que seja ela, nunca termina pela sua própria auto-acusação: ao nela me encarnar, compreendo-lhe os motivos e perdão. Preciso é prestar atenção para não me encarnar numa vida perigosa e atraente, e que por isso mesmo eu não queira o retorno a mim mesmo.

Um dia, no avião... ah, meu Deus - implorei - isso não, não quero ser essa missionária!

Mas era inútil. Eu sabia que, por causa de três horas de sua presença, eu por vários dias seria missionária. A magreza e a delicadeza extremamente polida de missionária já me haviam tomado. (...) No avião mesmo percebo que já comecei a andar com esse passo de santa leiga: então compreendo como a missionária é paciente, como se apaga com esse passo que mal quer tocar no chão, como se pisar mais forte viesse prejudicar os outros. Agora sou pálida, sem nenhuma pintura nos lábios, tenho o rosto fino e uso aquela espécie de chapéu de missionária.¹⁶

Da afirmação da instabilidade e multiplicidade do eu resulta muitas vezes a ambivalência de sentimentos (que se reflecte a nível estrutural em técnicas de oposição como o uso de parêntesis em V. Woolf, o uso da justaposição em K. Mansfield ou do oxímoro em C. Lispector), o sonho, o devaneio, a alucinação ou a confusão da fantasia

com a realidade - um dos temas comuns às três autoras que se liga directamente à utilização da técnica da epifania como já referimos na análise dos contos. Em Virginia Woolf a imaginação das personagens constrói uma situação a partir de premissas que acabam por se revelar incorrectas, em K. Mansfield e em C. Lispector uma aparência normal e feliz esconde muitas vezes uma essência desequilibrada, dolorosa ou violenta que revela o desconforto das relações humanas. Em Mansfield temos, por exemplo, o amor e a desilusão, o idealismo infantil e a realidade adulta, a beleza e a fealdade, a alegria e o sofrimento. Este conflito entre fantasia e realidade, aparência e essência é assumido e materializado quando se dá a revelação epifânica que põe a nu o outro lado das coisas.

O amor, o casamento e a dificuldade das relações humanas em geral são temas comuns nos contos das autoras, embora sejam abordados de formas muito diferentes. Em Virginia Woolf o amor e o casamento não são, em regra, temas centrais excepto em casos como “Lappin e Lapinova”; no entanto surgem muitas personagens femininas solitárias que se interrogam sobre as vantagens e as desvantagens do compromisso afectivo e que buscam sozinhas a própria realização. É o caso do conto “The Introduction” que citámos algumas páginas atrás. Em Mansfield e Lispector as mulheres apresentam em geral atitudes ambivalentes em relação ao casamento e ao amor que vão da satisfação ao desencanto, à resignação, ao desajustamento sexual ou à náusea. “Bliss” e “The Stranger” são dois bons exemplos assim como “Os Obedientes” ou “A Fuga” de que citamos um excerto. Em C. Lispector a visão dualista e irónica do amor é um dos temas mais explorados:

Agora a chuva parou. Só está frio e muito bom. Não voltarei para casa. Ah, sim, isso é infinitamente consolador. Ele ficará surpreso? Sim, doze anos pesam como quilos de chumbo. Os dias se derretem, fundem-se e formam um só bloco, uma grande âncora. E a pessoa está perdida. Seu olhar adquire um jeito de poço fundo. Água escura e silenciosa. Seus gestos tornam-se brancos e ela só tem um medo na vida: que alguma coisa venha transformá-la. Vive atrás de uma janela,

olhando pelos vidros a estação das chuvas cobrir a do sol, depois tornar o verão e ainda a das chuvas de novo. Os desejos são fantasmas que se diluem mal se acende a lâmpada do bom senso. Por que é que os maridos são o bom senso? O seu é particularmente sólido, bom e nunca erra. Das pessoas que só usam uma marca de lápis e dizem de cor o que está escrito na sola dos sapatos. Você pode perguntar-lhe sem receio qual o horário dos trens, o jornal de maior circulação e mesmo em que região do globo os macacos se reproduzem com maior rapidez. Ela ri. Agora pode rir... Eu comia caindo, dormia caindo, vivia caindo. Vou procurar um lugar onde pôr os pés.

(...) 'Meu filho, eu era uma mulher casada e sou agora uma mulher'. Pôs-se a caminhar e esqueceu o homem gordo.

Abre a boca e sente o ar fresco inundá-la. Por que esperou tanto tempo por essa renovação? Só hoje, depois de doze séculos. (...)

Mas ela não tem suficiente dinheiro para viajar. As passagens são tão caras. E toda aquela chuva que apanhou, deixou-lhe um frio agudo por dentro. Bem que pode ir a um hotel. Isso é verdade. Mas os hotéis do Rio não são próprios para uma senhora desacompanhada, salvo os de primeira classe. E nestes pode talvez encontrar algum conhecido do marido, o que certamente lhe prejudicará os negócios.

Oh, tudo isso é mentira. Qual a verdade? Doze anos pesam como quilos de chumbo e os dias se fecham em torno do corpo da gente e apertam cada vez mais. Volto para casa. Não posso ter raiva de mim, porque estou cansada. E mesmo tudo está acontecendo, eu nada estou provocando. São doze anos.

Entra em casa. É tarde e seu marido está lendo na cama.¹⁷

A linguagem é uma das preocupações de V. Woolf e C. Lispector que está subjacente ao desenrolar de muitas narrativas. No caso da primeira temos um narrador que busca incessantemente estimular a sua imaginação sobre os factos que narra e traduzi-la numa linguagem que reflecta as suas suposições ou hesitações; no caso da segunda temos igualmente um narrador que procura descrever a realidade através de uma linguagem que por vezes se confronta com ela, a cria ou destrói. A perturbação da linguagem acompanha de perto as inquietações do espírito: a palavra é usada como apoio para desbravar os enigmas da existência. É através dela que as personagens e a narradora descobrem as próprias frustrações, limitações e isolamento avançando e recuando frase a frase em afirmações e negações constantes, em interrogações e repetições nas quais pretendem ultrapassar limites, viver a plenitude do ser, rejeitar as ordens estabelecidas. A esta técnica chamam alguns críticos a utilização do silêncio. Como diz Benedito Nunes:

A romancista ora neutralizando os significados abstractos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que denominaremos técnica de desgaste, como se, em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o ‘aquilo’, o inexpressado. Tal efeito é semelhante àquele halo de estranheza que se pode obter repetindo vezes sem conta uma palavra banal qualquer: casa, monte, quietude, etc. (...) ‘Então ela viu: um cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles’ (“Amor” in Laços de Família) ‘Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser’ (“Uma Galinha” in Laços de Família).¹⁸

Um dos contos que faz do acto de narrar o seu tema é “A Quinta História” da antologia A Legião Estrangeira:

Esta história poderia chamar-se “As Estátuas”. Outro nome possível é “O Assassinato”. E também “Como Matar Baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem.

A primeira, “Como Matar Baratas”, começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me a queixa. Deu-me a receita de como matá-las. Que misturasse em partes iguais açúcar, farinha e gesso. A farinha e o açúcar as atrairiam, o gesso esturricaria o de-dentro delas. Assim fiz. Morreram.

A outra história é a primeira mesmo e chama-se “O Assassinato”. Começa assim: queixei-me de baratas. Uma senhora ouviu-me. Segue-se a receita. E então entra o assassinato.¹⁹

A dúvida epistemológica e a metaficcionalidade, marcas identificativas da narrativa modernista, aparecem assim nas duas escritoras, ainda que em graus diferentes. A obsessão de C. Lispector com as palavras e a sua utilização intensiva acabam por gerar uma ausência de comunicação ou o “silêncio” devido ao qual alguns críticos a consideram pós-modernista²⁰.

K. Mansfield e C. Lispector partilham por outro lado uma certa preocupação com temas como a falsidade social, a ostentação e esterilidade da vida moderna. Os contos “Revelations”, “Marriage a la Mode”, e “A Cup of Tea” ou “A Bela e a Fera” e “A Menor Mulher do Mundo” ilustram-no.

Os símbolos têm um papel importante na obra das três autoras pois todas elas procuram sugerir estados de espírito ou caracterizar ambientes a partir de imagens ou objectos concretos de forte poder sugestivo. Acontece que muitas vezes, sobretudo no

caso de Katherine Mansfield, os símbolos surgem a partir da dinâmica, da estrutura e dos objectivos da própria narrativa apresentando variantes e sentidos diferentes consoante o ambiente ou as personagens a que são associados, dependendo sempre das intenções da autora. Não é por isso possível encontrar um denominador comum no uso objectivo dos símbolos pelas três autoras, excepto nos casos que estudaremos. Existe, no entanto, uma técnica para utilizar objectos e imagens com sentido simbólico que cada uma das autoras aplica a seu modo e que é susceptível de ser comparada, o que faremos no capítulo seguinte. Passamos a referir alguns dos símbolos que é possível associar à temática da epifania e que são comuns às três autoras, não constituindo portanto nosso objectivo aludir exaustivamente à simbólica de cada uma das obras.

O espelho é um dos que mais directamente se pode ligar à noção de revelação. Ele é, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o suporte de um simbolismo extremamente rico na ordem do conhecimento introspectivo, que reflecte a verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração, da consciência e da psique.

Em Virginia Woolf o interesse pelo espelho é ilustrado em dois excertos que apontam para duas formas diferentes de encarar este objecto. Na obra A Room of One's Own podemos ler:

Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size. (...) That serves to explain in part the necessity that women so often are to men. And it serves to explain how restless they are under her criticism; how impossible it is for her to say to them this book is bad, this picture is feeble, or whatever it may be, without giving far more pain and rousing far more anger than a man would do who gave the same criticism. For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass shrinks; his fitness for life is diminished. How is he to go on giving judgement, civilising natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice the size he really is?²¹

Nas memórias “A Sketch of the Past” V. Woolf escreve:

Let me add a dream; for it may refer to the incident of the looking-glass. I dreamt that I was looking in a glass when a horrible face - the face of an animal - suddenly showed over my shoulder. I cannot be sure if this was a dream, or if

it happened. Was I looking in the glass one day when something in the background moved and seemed to me alive? I cannot be sure. But I have always remembered the other face in the glass, whether it was a dream or a fact, and that it frightened me.²²

Na primeira citação o espelho é associado à mulher que, ao longo dos tempos, serviu de espelho ao homem, na segunda apresenta-se o encontro entre a mulher e o espelho. É nesta perspectiva, ao traduzir o acto de enfrentar uma verdade do foro íntimo que ele será usado frequentemente nos contos. Em “Lappin e Lapinova” Rosalind começa a aperceber-se das modificações do seu corpo e de tudo o que a rodeia ao olhar para o espelho (§ 45), em “An Unwritten Novel” a personagem Minnie evita o espelho (§ 10) pois a narradora imagina que o seu passado esconde algum segredo grave, em “The Lady in the Looking-Glass” o conto gira em redor da imagem reflectida pelo espelho, em “A Woman’s College from Outside” o espelho é referido logo de início e reflecte algo do interior de Angela (§ 2). Em “The Searchlight” (§ 2) e “Moments of Being” (§ 20) os espelhos são apresentados como acessórios femininos.

Nos contos de Katherine Mansfield que analisámos encontramos também dois destes sentidos para o espelho - acessório feminino em “The Escape” e reflexo do estado de espírito da personagem em “Bliss” e “The Little Governess” (§ 3). O espelho é um símbolo importante em muitos outros contos. Em “The Swing of the Pendulum” Viola dirige-se ao espelho ao reflectir sobre a sua falta de dinheiro: “She spent nights pacing up and down her room - drawing up sharply before the mirror and saying to a tragic reflection: ‘Money, money, money!’ ”²³. Em “Prelude” Beryl admira as suas próprias qualidades através do espelho lamentando o facto de não ser amada; este confirma a imagem que a personagem tem de si própria, tal como acontecera em “Bliss”, mas acentua simultaneamente a sua desilusão:

There was a mirror over the mantel. She leaned her arms along and looked at her pale shadow in it. How beautiful she looked, but there was nobody to see, nobody.

‘Why must you suffer so?’ said the face in the mirror. ‘You were not made for suffering... Smile!’²⁴

Em “Pictures” o espelho reflecte a situação desesperada de Ada Moss, uma cantora de meia idade que não consegue arranjar trabalho:

She went over to the chest of drawers for a safety-pin, and seeing herself in the glass she gave a vague smile and shook her head. ‘Well, old girl,’ she murmured, ‘you’re up against it this time, and no mistake.’ But the person in the glass made an ugly face at her. (...)

But the person in the glass made a face at her, and Miss Moss went out.

(...)

And then she sat down on one of the benches to powder her nose. But the person in the pocket mirror made a hideous face at her, and that was too much for Miss Moss; she had a good cry.²⁵

No conto “The Garden-Party” a imagem do espelho, no qual recusara ver-se de início, acaba por levar Laura a esquecer os próprios protestos em relação à realização da festa:

There, quite by chance, the first thing she saw was this charming girl in the mirror, in her black hat trimmed with gold daisies and a long black velvet ribbon. Never had she imagined she could look like that. Is mother right? She thought. And now she hoped her mother was right. Am I being extravagant? Perhaps it was extravagant. Just for a moment she had another glimpse of that poor woman and those little children and the body being carried into the house. But it all seemed blurred, unreal, like a picture in the newspaper. I’ll remember it again after the party’s over, she decided. And somehow that seemed quite the best plan...²⁶

O espelho é, em Mansfield, uma espécie de interlocutor interno que sublinha as ambiguidades e os desejos mais íntimos do eu de forma indirecta.

Nos contos de Clarice Lispector o espelho, sempre contemplado por mulheres, funciona de modo muito semelhante: em “Os Obedientes” é a visão da própria imagem no espelho que coloca a mulher perante a realidade crua, em “A Bela e a Fera” o espelho confirma a imagem positiva que Carla tem de si própria, em “A Imitação da Rosa” e em “A Procura de uma Dignidade” o espelho conduz a interrogações introspectivas sobre os próprios sentimentos:

Interrompendo a arrumação da penteadeira, Laura olhou-se ao espelho: e ela mesma, há quanto tempo? Seu rosto tinha uma graça doméstica, os cabelos eram presos com grampos atrás das orelhas grandes e pálidas. Os olhos

marrons, os cabelos marrons, a pele morena e suave, tudo dava a seu rosto já não muito moço um ar modesto de mulher.

Examinou-se ao espelho para ver se o rosto se tornaria bestial sob a influência de seus sentimentos. Mas era um rosto quieto que já deixara há muito de representar o que sentia. Aliás, seu rosto nunca exprimira senão boa educação. E agora era apenas a máscara de uma mulher de 70 anos. Então a sua cara levemente maquilhada pareceu-lhe a de um palhaço. A senhora forçou sem vontade um sorriso para ver se melhorava. Não melhorou. Por fora - viu no espelho - ele era uma coisa seca como um figo seco. Mas por dentro não era esturricada. Pelo contrário.²⁷

Para além da exploração do espelho como objecto simbólico encontramos ainda nas três autoras a utilização do efeito de espelho ou seja a apresentação de paisagens, ambientes, cenas paralelas, objectos ou pessoas (em Clarice Lispector a perspectiva dos outros é geralmente uma interpretação distorcida das vivências da personagem), como reflexo de características, de uma situação ou sentimento da personagem central.

Os animais são utilizados como tema e símbolo por Clarice Lispector com muita frequência. Do ponto de vista do significado simbólico eles constituem arquétipos que representam as camadas profundas do inconsciente e do instinto. Segundo Jung a aceitação da alma animal é a condição da unificação do indivíduo e da plenitude do seu desabrochamento²⁸. C. Lispector publica, em Março de 1971, duas pequenas crónicas intituladas “Bichos” onde se mostra sensível a esta mesma dimensão dos animais que se manterá em todas as narrativas em que eles participam:

Às vezes me arrepio toda ao entrar em contato físico com bichos ou com a simples visão deles. Pareço ter certo medo e horror daquele ser vivo que não é humano e que tem os nossos mesmos instintos, embora mais livres e mais indomáveis. Um animal jamais substitui uma coisa por outra, jamais sublima como nós somos forçados a fazer. E move-se, essa coisa viva! Move-se independente, por força mesmo dessa coisa sem nome que é a Vida. (...) Mas às vezes me arrepio vendo um bicho. Sim, às vezes sinto o mudo grito ancestral dentro de mim quando estou com eles: parece que não sei mais quem é o animal, se eu ou o bicho, e me confundo toda, fico ao que parece com medo de encarar meus próprios instintos abafados que, diante do bicho, sou obrigada a assumir, exigentes como são, que se há-de fazer, pobre de nós. (...) Mas eu não humanizo os bichos, acho que é uma ofensa - há de respeitar-lhes a natureza - eu é que me animalizo. Não é difícil, vem simplesmente, é só não lutar contra, é só entregar-se.
(...)

Não ter nascido bicho parece ser uma de minhas secretas nostalgias. Eles às vezes clamam do longe de muitas gerações e eu não posso responder senão ficando desassossegada. É o chamado.²⁹

Os animais são uma força da natureza. São nossos irmãos. Confrontam-nos com a nossa própria animalidade no mundo urbanizado em que vivemos.³⁰

Os animais constituem assim na obra da autora mais um pretexto para questionar a existência através da simbologia do Ser. Eles são, na sua essência, uma realidade primordial, espontânea e selvagem, mais próxima do mistério da existência e do ser na qual o homem teme encontrar uma parte de si mesmo. Por isso, ou porque o acesso é mais fácil, transforma-os em companhia doméstica, da qual surge uma contaminação recíproca. As galinhas, os cachorros, o pinto, o macaco, o búfalo no cativeiro, a barata, o rato, trazem aos seres humanos a sua dimensão animal levando-os a descobrir mais sobre a vida, ao mesmo tempo que se humanizam e criam laços afectivos no coração daqueles com quem habitam:

Porque o rato existe tanto quanto eu, e talvez nem eu nem o rato sejamos para ser vistos por nós mesmos, a distância nos iguala.³¹

Sozinha no mundo, sem pai nem mãe, ela corria, arfava, muda, concentrada. Às vezes, na fuga, pairava ofegante num beiral de telhado e enquanto o rapaz galgava outros com dificuldade tinha tempo de se refazer por um momento. Estúpida, tímida e livre. Não vitoriosa como seria um galo em fuga. Que é que havia nas suas vísceras que fazia dela um ser? A galinha é um ser. É verdade que não se poderia contar com ela para nada. Nem ela própria contava consigo, como o galo crê na sua crista. Sua única vantagem é que havia tantas galinhas que morrendo uma surgiria no mesmo instante outra tão igual como se fora a mesma.³²

Porque embora meu, nunca me cedeste nem um pouco de teu passado e de tua natureza. E, inquieto, eu começava a compreender que não exigias de mim que eu cedesse nada da minha para te amar, e isso começava a me importunar. Era o ponto de realidade resistente das duas naturezas que esperavas que nos entendêssemos. Minha ferocidade e a tua não deveriam se trocar por doçura: era isso o que pouco a pouco me ensinavas, e era isto também que estava se tornando pesado. Não me pedindo nada, me pedias demais. De ti mesmo, exigias que fosses um cão. De mim, exigias que eu fosse um homem. E eu, eu disfarçava como podia. Às vezes, sentado sobre as patas diante de mim, como me espiavas! Eu então olhava o tecto, tossia, dissimulava, olhava as unhas. Mas nada te comovia: tu me espiavas. A quem irias contar? Finge - dizia-me eu -, finge depressa que és outro, dá a falsa entrevista, faz-lhe um afago, joga-lhe um osso - mas nada te distraía: tu me espiavas. Tolo que eu era. (...)

Agora estou bem certo que não fui eu quem teve um cão. Foste tu que tiveste uma pessoa.³³

Nos contos de Katherine Mansfield encontram-se com muita frequência aves ou insectos voadores. O significado simbólico da ave relaciona-se, por um lado com os estados superiores do ser, reflectidos na sua leveza e presumível libertação do peso terrestre, e por outro com a mediação entre a terra e o céu. As asas exprimem uma elevação em direcção ao sublime, um impulso para transcender a condição humana. Em Mansfield o pássaro ou o insecto (recordemos o famoso “The Fly”) reflectem um pouco a condição do homem como uma vítima pequena, fraca, encurralada, condenada à queda mas também à luta constante pela salvação. Se recordarmos o impulso inabalável de Katherine Mansfield para ultrapassar o sofrimento físico e os desequilíbrios económicos com o objectivo de encontrar a beleza artística e a alegria de viver, talvez encontremos mais um sentido para este tipo de símbolos. Os contos analisados referem a existência de pombos junto ao convento em “Taking the Veil” e em “Something Childish but Very Natural” o poema que se refere a “feathery bird” constitui o motivo de partida do texto. Há muitos exemplos da utilização desta imagem. Em “The Canary” o pássaro reflecte a atitude perante a vida da mulher que, tal como aquele, se mantém alegre apesar da solidão. Em “Mr. and Mrs. Dove” o comportamento dos pombos corresponde à situação de Anne e Reggie. Em “A Suburban Fairy Tale” a imagem do pássaro - aqui o pardal - é fundamental para o desenrolar da intriga e da fantasia. Mesmo quando não são usadas como motivo central a ave e as asas são incluídas frequentemente em comparações e imagens usadas ao longo do texto: “Two birds sang in the kettle” (“Psychology”); “a bed of pelargoniums with velvet eyes and leaves like moth’s wings” (Prelude); “he was like a very old, wide-awake bird” (“The Voyage”); “Far away lightning flutters -

flutters like a wing - flutters like a broken bird that tries to fly and sinks again and again struggles” (“The Man Without a Temperament”).

Outros símbolos surgem ao longo da obra das autoras como por exemplo a água e o mar em “At the Bay” e “Six Years After” (Katherine Mansfield), em “Os Obedientes”, “O Primeiro Beijo”, “O Morto no Mar da Urca”, “As Águas do Mundo”, Perto do Coração Selvagem, O Lustre, A Cidade Sitiada, Água Viva (Clarice Lispector) ou em “The Fascination of the Pool”, Orlando, To the Lighthouse e The Waves (Virginia Woolf). A escuridão, que parece ter constituído uma obsessão para K. Mansfield³⁴, aparece em geral associada à desolação e ao medo sob formas diversas como o túnel ou a caverna em contos como “The Escape”, “Psychology”, “A Married Man’s Story”, “Something Childish but Very Natural”, “Six Years After” ou “The Daughters of the Late Colonel”. O mesmo símbolo é muito utilizado por C. Lispector em obras como A Cidade Sitiada ou A Maçã no Escuro. Em Virginia Woolf a escuridão que surge geralmente em contraponto com a luz, aparece em textos como “Lappin e Lapinova”, “The Searchlight”, “A Woman’s College from Outside” ou Orlando e To the Lighthouse. Outros elementos naturais utilizados pelas autoras são os jardins, o céu, as flores, a árvore, a luz e a noite, o nevoeiro, o sol, a lua, o vento, as estações do ano, as marés. Virginia Woolf incluiu-os em praticamente todos os contos analisados. K. Mansfield associa muitas vezes a desolação com o frio, a chuva e a neve e a segurança com o brilho da luz ou do fogo. Clarice Lispector utiliza os elementos naturais em contos como “A Menor Mulher do Mundo”, “A Partida do Trem”, “O Primeiro Beijo”, “Amor”, “A Imitação da Rosa”, “Mistério em São Cristóvão”, “O Búfalo”, “Silêncio” ou romances como Água Viva.

Embora não se possa dizer que existe uma relação imediata entre a epifania e estes temas e símbolos, é inegável que há uma afinidade entre traços como a valorização

da percepção individual, a captação dos sentidos mais amplos e abstractos da vida através de manifestações humildes e materiais ou a dissonância de valores inerentes à epifania e outros como a valorização do eu, a busca interior e do sentido da condição humana, a introspecção, a ambivalência de significados ou a oscilação da evolução individual, associados aos temas e símbolos referidos.

V.3. TÉCNICAS: UMA SÍNTESE

A necessidade dos modernistas de enfatizar o modo como a personagem vê o mundo, os seus sentimentos, experiências subjectivas e impressões ou a evolução do seu carácter leva à utilização, em conjugação com a técnica da epifania, de métodos em que o narrador, a focalização e o discurso das personagens são elementos determinantes.

Nos contos estudados Virginia Woolf apresenta predominantemente narradores heterodiegéticos, excepto nos contos “An Unwritten Novel” e “Sympathy” cujos narradores são autodiegéticos. Todos estes narradores utilizam em alternância e de forma clara a focalização omnisciente, a focalização externa e a interna mas há uma predominância nítida da última. O parêntesis ou o travessão é utilizado frequentemente para apresentar pensamentos, sentimentos, falas e acções simultâneos, para confrontar o mundo exterior com o interior ou para contrastar os sentimentos de uma personagem com as palavras e acções de outra com o objectivo de apresentar vários níveis de sentimento e acção. O discurso das personagens e sobretudo os seus pensamentos, sentimentos e reacções mais íntimos são veiculados quer através da descrição do narrador quer do monólogo interior ou do discurso indirecto livre.

A maior parte dos narradores de K. Mansfield é heterodiegética (“Je Ne Parle Pas Français” e “A Married Man’s Story” são excepções). Os dados importantes sobre a narrativa são apresentados o mais possível a partir da própria intriga. As intrusões do narrador são mínimas e os seus juízos raros ao contrário do que acontece com o narrador de Woolf que pode filosofar sobre os motivos da narrativa ou do de Lispector que reflecte abertamente sobre os problemas das suas personagens K. Mansfield procura

eliminar o narrador de focalização omnisciente dando cada vez mais lugar à focalização interna na qual apresenta ou questiona as perspectivas de diversas personagens, limitadas à sua experiência sensorial e à sua visão subjectiva. No entanto, a combinação daquelas duas formas de focalização é feita de modo complexo e muito interessante jogando constantemente com a dualidade de sentidos, o objectivo e o subjectivo e o momento de revelação. Na verdade o narrador de K. Mansfield tem, em muitos contos, um papel misto, adoptando uma atitude de simultânea condenação e aplauso parciais da personagem. Para além dos momentos de focalização omnisciente mais tradicional, o narrador pode juntar a sua voz à perspectiva da personagem apresentando esta, por outro lado, como um ponto de vista falível e compreensível em relação ao qual demonstra simpatia. O discurso indirecto livre é a técnica usada com maior frequência para conseguir tal objectivo. Isto permite à autora mostrar a personagem como vítima apesar dos seus próprios erros e também construir o efeito de ironia tão próprio da sua ficção. Ao contrário do narrador de Clarice Lispector que é muitas vezes intrusivo, fazendo comentários e jogando ironicamente com a linguagem, aqui o leitor apercebe-se da ironia de forma subtil através de contraste entre a objectividade de um narrador (a realidade) e a subjectividade da personagem (a ilusão) fundidas numa focalização interna. “Bliss” é um dos contos que melhor ilustra esta técnica. O primeiro parágrafo da Secção 2 descreve o bebé na voz de um narrador omnisciente mas não interventivo:

Nurse sat at a low table giving Little B. her supper after her bath. The baby had on a white flannel gown and a blue wollen jacket, and her dark, fine hair was brushed up into a funny little peak. She looked up when she saw her mother and began to jump.³⁵

Noutros momentos a voz narrativa torna-se mais distinta e deixa transparecer a sua própria avaliação das coisas ou a sua interpretação das palavras das personagens:

She stood watching them, her hands by her side, like the poor little girl in front of the rich little girl with the doll.³⁶

Came another tiny moment, while they waited, laughing and talking, just a trifle too much at their ease, a trifle too unaware.³⁷

Noutros ainda a voz narrativa funde-se com a da personagem e o discurso oscila entre a apresentação objectiva do narrador identificado com aquela e a apresentação do pensamento subjectivo e falível da personagem feito por um narrador que a olha de forma irónica:

Really - really she had everything. She was young. Harry and she were as much in love as ever, and they got on together splendidly and were really good pals. She had an adorable baby. They didn't have to worry about money. They had this absolutely satisfactory house and garden. And friends - modern, thrilling friends, writers and painters and poets or people keen on social questions - just the kind of friends they wanted. And then there were books, and there was music, and she had found a wonderful little dressmaker, and they were going abroad in the summer, and their new cook made the most superb omelettes.³⁸

Daqui resulta um tom narrativo sistematicamente ambíguo e dualista (em que não existe um narrador de autoridade e conhecimentos inquestionáveis), que pode ser reforçado pela utilização de uma técnica como a epifania que implica a existência de sentidos dissonantes. O discurso indirecto livre é usado para revelar a corrente de consciência das personagens e as epifanias por elas vividas, mostrando como o ser humano é limitado na apreensão da verdade e pode iludir-se acerca do mundo que o rodeia.

Os narradores de Clarice Lispector são heterodiegéticos nos contos analisados excepto no caso de “Perdoando Deus”. A focalização alterna entre a onisciente e a interna mas a característica mais marcante da voz narrativa é, como já referimos, a intrusão e afirmação. O narrador reflecte em voz alta sobre as personagens, sobre a problemática que estas vivem e sobre os seus próprios conflitos existenciais revelando, por vezes em tom lírico, tanto da sua consciência como da das personagens. Estes narradores vão mais longe do que os de V. Woolf pois enquanto, em alguns casos, os da escritora inglesa projectam na narrativa as suas preocupações no âmbito da escrita, os

de Lispector assumem as suas próprias preocupações sobre a existência. Em ambas as autoras é esta característica que abre caminho para o tom ensaístico de muitos textos. O discurso directo é muito pouco usado, tal como acontece em Virginia Woolf e ao contrário do que acontece na obra de K. Mansfield, e privilegia-se a apresentação pelo narrador do pensamento das personagens, o monólogo interior e por vezes o discurso indirecto livre. Lispector procura dramatizar o fluxo mental e mostrar, tal como as outras duas autoras, como é difícil o acesso à verdade tanto interior como exterior. A focalização interna, sobretudo através das duas técnicas citadas, favorece a utilização da epifania que explora os efeitos interiores do confronto com elementos externos do quotidiano.

A apresentação da consciência e dos pontos de vista dos protagonistas de C. Lispector é quase sempre contrastada com a perspectiva dos outros. Estes podem ignorar o protagonista, desvalorizá-lo, interpretá-lo erradamente ou antagonizá-lo em termos de ideias. Em “A Menor Mulher do Mundo” encontramos o ponto de vista da sociedade ocidental sobre a mulher pigmeia, em “A Mensagem” “os outros” são referidos desde o início de um ponto de vista oposto ao dos dois jovens, em “A Partida do Trem” são os outros (Eduardo e os filhos de Dona Maria Rita) que conduzem as duas mulheres à viagem de comboio e são eles que estão no centro das suas reflexões, em “A Bela e a Fera” os outros estão sempre no centro do conflito interior de Carla - os outros da sua classe social “que sabem e fingem que não sabem” e os outros da classe social do mendigo dos quais ela se virá a descobrir irmã (“Ela - Os outros” - § 11). No entanto, esses outros não existem como personagens autónomas que se cruzem directamente com os protagonistas, mas sim como entidades algo distantes que representam outras perspectivas. K. Mansfield atinge o mesmo objectivo - contrastar pontos de vista - mas sempre jogando com a intriga e explorando as subtilezas decorrentes dela e dos seus

episódios. Em V. Woolf o protagonista enreda-se muitas vezes nas suas próprias ilusões e as perspectivas diferentes resultam do seu percurso de descoberta da realidade ou da ambiguidade das coisas.

Qualquer das autoras se preocupa em mostrar as respostas múltiplas e conflituosas da consciência humana aos estímulos externos. Por isso as personagens que criam possuem, em geral, identidades vulneráveis embora estas sejam apresentadas de formas diferentes: em Virginia Woolf controem-se a partir das reflexões interiores do sujeito perante o mundo exterior; em K. Mansfield constroem-se a partir da acção da personagem, resultante da sua visão subjectiva e sensorial do que a rodeia; em C. Lispector essa vulnerabilidade baseia-se na situação das personagens que, submetidas a limitações diversas, conhecedoras do mundo de forma sensorial e subjectiva, prisioneiras da sua própria busca de identidade, lutam desesperadamente para decifrar o sentido dos próprios sentimentos e das coisas em geral. A sua tentativa de comunicar com os outros é, em geral, mal sucedida pois não conseguem libertar-se dessa inquietação. Elas representam, segundo alguns críticos, diversas facetas de um mesmo tipo de personagem pois todas acabam, através de caminhos subjectivos, por se encontrar perante a questão da existência. A subjectividade é, aqui, apenas um momento de uma experiência que possui extensão universal e carácter cósmico.

Um dos resultados da apresentação e aprofundamento das tensões do mundo interior das personagens e da sua conjugação com a técnica da epifania e com a utilização do simbolismo é o carácter lírico de muitos dos textos das autoras, assinalado por diversos críticos e sublinhado por Virginia Woolf quando diz que o romance do futuro seria escrito em prosa mas teria muitas características da poesia (cf. citação da página 146 - “That cannibal, the novel...”) A epifania é, pela suas próprias características, uma técnica que se associa a momentos líricos, estáticos, de grande

intensidade emocional. As técnicas simbolistas chamam a atenção para as correspondências e as discrepâncias entre o mundo exterior e o interior através de imagens concretas ou de símbolos concretos. A própria epifania é também uma revelação através de um gesto ou objecto insignificantes. Ambas são utilizadas para valorizar a atmosfera e o tom em detrimento da acção o que em certos textos pode situar a narrativa muito próximo da poesia. Tal parentesco é, de resto, perfeitamente compreensível se recordarmos a poesia de Browning, o “sketch psicológico”, o poema em prosa e a influência dos simbolistas que já referimos anteriormente.

Virginia Woolf apresenta com toda a clareza no artigo “Poetry, Fiction and the Future” as características fundamentais da prosa do futuro:

In the first place, one may guess that it will differ from the novel as we know it now chiefly in that it will stand further back from life. It will give, as poetry does, the outline rather than the detail. It will make little use of the marvellous fact-recording power, which is one of the attributes of fiction. (...) It will resemble poetry in this that it will give not only or mainly people's relations to each other and their activities together, as the novel has hitherto done, but it will give the relation of the mind to general ideas and its soliloquy in solitude. For under the dominion of the novel we have scrutinized one part of the mind closely and left another unexplored. We have come to forget that a large and important part of life consists in our emotions toward such things as roses and nightingales, the dawn, the sunset, life, death and fate; we forget that we spend much time sleeping, dreaming, thinking, reading, alone; (...) The psychological novelist has been prone to limit psychology to the psychology of personal intercourse; (...) We long for some more impersonal relationship. We long for ideas, for dreams, for imaginations, for poetry. (...)

In these respects then the novel or the variety of novel which will be written in time to come will take on some of the attributes of poetry. It will give the relations of man to Nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life.³⁹

Do impacto do mundo exterior sobre a vida interior o escritor deve criar a obra de arte (“Letter to a Young Poet”, 1932). Esse momento de visão e apreensão corresponde ao momento único em que, dissolvendo a dimensão temporal, se pode conjugar o objectivo com o subjectivo ou a necessidade de um mundo concreto do romancista com a sensibilidade interior do poeta. A imagem simbólica, cuja importância é referida por Virginia Woolf em ensaios críticos como “On Not Knowing Greek” (o

poder simbólico dos textos de Ésquilo), “The Novels of E. M. Forster” (a apreensão do significado do símbolo deve ser instantânea), “De Quincey’s Autobiography” (as emoções e ideias devem ser sugeridas através da repetição e interrelação de imagens), “The Novels of George Meredith” (a atmosfera e a acção também podem ter valor simbólico) ou “The Russian Point of View” (o simbolismo dos gestos), é um dos meios mais indicados para atingir este propósito.

Estes momentos que em V. Woolf apresentam muitas vezes um tom místico, meditativo ou filosófico estão em Katherine Mansfield mais associados às situações do quotidiano e à acção mas continuam a reflectir, por vezes de forma irónica e amargurada mas sempre intensa, o impacto do mundo exterior sobre a vida interior da personagem. As imagens expressivas e os objectos utilizados pela autora como correlativos objectivos, motivos (as flores, as cores, os sons) e símbolos evocam e sugerem emoções que caracterizam personagens, ambientes e atitudes. A conjugação destes elementos e dos temas através de repetições, modificadas pela variação em determinados momentos cria um certo ritmo ao longo do texto e o tom poético que leva muitos autores a comparar os contos de Mansfield à poesia lírica. O anel em “The Man without a Temperament”⁴⁰ ilustra esta técnica. Em Clarice Lispector são os objectos do mundo exterior e tudo o que eles representam que interferem na visão da personagem suscitando em geral uma crise de tonalidade existencial. Ao utilizar a especulação de um eu lírico, a repetição de grupos de imagens e símbolos, a metáfora, a interrogação, o oxímoro, a analogia e o paradoxo, Lispector estabelece um ritmo próximo da poesia moderna e muito próprio da sua prosa. Em qualquer das três autoras o lirismo e o simbolismo podem coincidir num momento evanescente de grande intensidade e revelação.

O tempo como categoria narrativa é usado de forma semelhante pelas três autoras. A maior parte dos seus textos implica a existência de uma discrepância entre o tempo cronológico e o tempo interior sendo este mais enfatizado através da focalização e de técnicas como a analepse ou o devaneio. K. Mansfield e V. Woolf manipulam o tempo de forma a movimentarem-se entre os factos e a imaginação ou numa zona de sobreposição dos dois, apresentando o passado e o futuro a partir de um momento do presente. O emprego de conjuntos de motivos e símbolos interrelacionados, a justaposição ou recorrência de certos elementos, a concentração em momentos muito fragmentados e extáticos (epifanias) de grande densidade, que fazem perder de vista o enquadramento cronológico geral, a apresentação da corrente de consciência das personagens ou do narrador, a concentração reflexiva nos problemas e estados de espírito de um único protagonista, o enfatizar de uma visão do real em profundidade e não em extensão contribuem para estruturar a “forma espacial” nos contos das três autoras.

Na utilização do tempo como tema existem diferenças: Virginia Woolf enfatiza mais a importância do passado e da memória como elemento de identidade (“Together and Apart”, “The Searchlight”, “The Lady in the Looking-Glass”, “A Haunted House”, “Ancestors”, “The Fascination of the Pool”), Clarice Lispector acentua a importância do presente e do momento sem deixar, no entanto, de reflectir sobre o seu significado noutra tempo da vida da personagem ou no tempo de toda uma vida (“A Partida do Trem”, “Feliz Aniversário”, “O Crime do Professor de Matemática”) e K. Mansfield utiliza o tempo cronológico em associação com a consciência individual da personagem, para relacionar ocasiões diferentes na vida desta e para delinear uma determinada atmosfera (“Taking the Veil”, “The Stranger”, “The Tiredness of Rosabel”).

A linguagem estrutura-se a partir de determinados pólos de acordo com os objectivos das autoras. Em Virginia Woolf tal como em C. Lispector ela centra-se em figuras e ritmos, que, de formas diferentes, procuram traduzir sentimentos e pensamentos simultâneamente pessoais e universais. Na escritora inglesa as imagens, as metáforas e os símbolos encadeam-se de forma complexa e suave, traçando como que uma curva cheia de pequenas tonalidades, oscilações, contradições, aumentos e decréscimos de intensidade emocional cujo objectivo final é possibilitar a visão total de um painel de contornos determinados. Clarice Lispector centra-se nos contrastes - oxímoros e paradoxos, e nas analogias - comparações e metáforas, nas imagens e símbolos, na repetição, na redundância, na frase fragmentária ou curta, numa busca incessante de sentidos inovadores através do desgaste do próprio significante⁴¹. Porque escrever para Clarice é procurar, só a própria linguagem poderá ser capaz de encontrar o sentido do ser. Ao contrário de V. Woolf, cuja estrutura frásica nos surge trabalhada e elegante, a sintaxe dos textos de Clarice é determinada pela viagem de descoberta da realidade e de apreensão do mundo que a voz narrativa vai construindo passo a passo. O registo desta linguagem (Lispector), corrente e aparentemente simples, está sempre muito próximo do sensível (a epifania é um exemplo), do instintivo, do intuitivo e sensorial. Neste campo afasta-se um pouco do registo ainda intuitivo mas mais elaborado e intelectualizado de V. Woolf e aproxima-se da visão mais sensorial de K. Mansfield. No entanto se considerarmos o ponto de vista da ressonância profunda e eventualmente filosófica dos factos encontramos maior proximidade entre V. Woolf e C. Lispector do que na submissão à efabulação de K. Mansfield. Olga de Sá afirma em A Escritura de Clarice Lispector que “a ficção clariceana como um todo poderia intitular-se: A epifania do ser no escrever ou A epifania da escritura”⁴², o que aponta para a enfatização do discurso da autora em detrimento da história.

K. Mansfield é, em certa medida, o ponto de equilíbrio entre as outras duas autoras se tivermos em mente o seu controle de linguagem no sentido de conseguir, como prioridade única, um determinado efeito narrativo. Para isso joga, sempre num tom informal, quer com o ritmo, a extensão das frases, quer com as imagens e símbolos, quer com o contraste, o paradoxo ou a ironia.

A estrutura dialógica é comum aos contos das três autoras. Ela desenvolve-se através de muitas das técnicas já analisadas, da própria epifania e da ambiguidade, da indefinição em V. Woolf, da dualidade e ironia de situação e visão em K. Mansfield e do paradoxo verbal e temático em C. Lispector, que reflectem a noção de como o mundo é simultaneamente acessível e confuso, belo, trágico e absurdo. Em muitos dos contos de K. Mansfield a epifania consiste na descoberta da ironia pela personagem, pelo leitor ou por ambos, tal como acontece, por exemplo, em “Miss Brill”. Temas como a disparidade entre a ilusão e a realidade, a verdade e a falsidade ou a fuga e o aprisionamento favorecem a ironia pois as expectativas da personagem acabam por ser frustradas. A focalização interna e a voz narrativa estruturam-se de forma a sugerir o isolamento do ser humano, a sua insignificância ou incoerência criando assim uma ironia de perspectiva ou, ao invés, esta pode ser um veículo para incluir comentários distanciados do narrador.

É evidente também a tendência para uma certa desestruturação dos textos, que é simultânea com a sua organização: em V. Woolf através da revelação da falsidade das ficções imaginadas, em C. Lispector através do jogo da linguagem e em K. Mansfield, ainda que em menor grau, através da perplexidade dos finais e da multiplicidade de vozes narrativas.

A epifania, vista por autores como Deborah Kuhlmann como uma síntese dialéctica, os temas e as técnicas narrativas já analisados como a focalização, o discurso

das personagens e o narrador são, em qualquer das escritoras, elementos que contribuem para uma dissonância ou dualidade que classificámos como indefinição-ironia-paradoxo já referidos atrás. Tal como referimos nos capítulos um e dois esta dualidade é assinalada por vários autores no conto modernista como “ritmo de frustração” e caracterizada pela exploração da antítese não resolvida (Thomas Leitch).

A técnica da epifania, emblema da subjectividade e da dissonância, é, em qualquer das autoras, ainda que com graus diferentes de evidência e intensidade, um ponto de concentração de impulsos e conflitos e um polarizador de tensões. Como elemento estruturante da narrativa e em associação com outros elementos já estudados ela revela nos contos das três autoras inúmeros planos de semelhança, afinidade e divergência.

NOTAS

¹ Sant’Ana, Análise Estrutural 166.

² Head 108.

³ Lucia Helena, “A Problematização da Narrativa em Clarice Lispector,” Hispania 75.5 (1992): 1166.

⁴ Referiremos ao longo deste capítulo diversos contos que não foram incluídos na análise feita em V. Tendo seleccionado inicialmente um conjunto de textos que se destacam pelo uso que fazem da epifania e sendo esta técnica utilizada em toda a obra de qualquer das escritoras, julgámos importante estender a comparação dos temas, símbolos e técnicas que mais se associam ao momento de revelação a outros textos das autoras que possam aproximar por semelhança ou contraste as respectivas obras

⁵ Toby Zinman, “The Snail under the Leaf: Katherine Mansfield’s Ironic Vision,” diss., Temple U, 1973, 2.

⁶ Katherine Mansfield, “Psychology,” Collected Stories 114.

⁷ Mansfield, “Bliss,” Collected Stories 93.

⁸ Lispector, “Amor,” Laços de Família 22.

⁹ Woolf, “Nurse Lugton’s Curtain,” Shorter Fiction 160.

¹⁰ Virginia Woolf, “A Summing Up,” Shorter Fiction 210.

¹¹ Woolf, “The Introduction,” Shorter Fiction 184 e 186.

¹² Woolf, “The Lady in the Looking-Glass,” Shorter Fiction 222-225.

¹³ Mansfield, “Prelude,” Collected Stories 58-59.

¹⁴ Nesta perspectiva as personagens têm um parentesco inegável com a autora que afirma “Tudo me toca - vejo demais, ouço demais, tudo exige demais de mim” (Borelli p. 11).

¹⁵ Lispector, “Feliz Aniversário,” Laços de Família 54-57.

¹⁶ Lispector, “Encarnação Involuntária,” Felicidade Clandestina 166-167.

¹⁷ Lispector, “A Fuga,” A Bela e a Fera 78-81.

¹⁸ Benedito Nunes, Dorso 137-138.

¹⁹ Lispector, “A Quinta História,” A Legião Estrangeira 81.

²⁰ Earl E. Fitz, “A Discourse of Silence: the Postmodernism of Clarice Lispector,” Contemporary Literature 28.4 (1987): 420-36.

-
- ²¹ V. Woolf, A Room of One's Own (London: Triad, 1985) 35-36.
- ²² Woolf, "A Sketch of the Past," Moments of Being 80.
- ²³ Mansfield, "The Swing of the Pendulum," Collected Stories 763.
- ²⁴ Mansfield, "Prelude," Collected Stories 40.
- ²⁵ Mansfield, "Pictures," Collected Stories 121, 122 e 127.
- ²⁶ Mansfield, "The Garden-Party," Collected Stories 256.
- ²⁷ Lisper, "A Imitação da Rosa," Laços de Família 32 e "A Procura de Uma Dignidade," Onde Estivestes de Noite? 14-15.
- ²⁸ Chevalier 69.
- ²⁹ Lisper, Descoberta 517-524.
- ³⁰ Varin 136.
- ³¹ Lisper, "Perdoando Deus," Felicidade Clandestina 51.
- ³² Lisper, "Uma Galinha," Laços de Família 28.
- ³³ Lisper, "O Crime do Professor de Matemática," Laços de Família. 111.
- ³⁴ A este respeito consultar o artigo de Celeste Turner Wright "Darkness as a Symbol in Katherine Mansfield," Modern Philology 51 (1954): 204-7.
- ³⁵ Mansfield, "Bliss," Collected Stories 93.
- ³⁶ Mansfield, "Bliss," 93.
- ³⁷ Mansfield, "Bliss," 99.
- ³⁸ Mansfield, "Bliss," 96.
- ³⁹ Woolf, Essays, vol. 4, 435-436.
- ⁴⁰ Mansfield, "The Man without a Temperament," Collected Stories 129-43.
- ⁴¹ A repetição é utilizada a nível estilístico, a nível simbólico, a nível temático e a nível de modelos de construção narrativa. A busca de Clarice é sempre a mesma.
- ⁴² Sá, Escritura 257.

VII - CONCLUSÃO

Em primeiro lugar gostaríamos de referir que as conclusões fundamentais do nosso estudo foram apresentadas nos dois capítulos anteriores e de forma mais particular no último. Chegados a este ponto sentimos que a especificidade de cada epifania, de cada escritora e de cada texto só podem ser analisados comparativamente passo a passo de forma a colocar em paralelo ou contraposição perspectivas e técnicas que estão condicionadas e emolduradas por uma estrutura muito fluida - o conto. Este pode ser encarado pela sua brevidade como correlativo literário de uma nova visão do mundo no qual a técnica da epifania encontra estrutura e ambiente adequados.

Apesar de ser uma das técnicas usadas com maior frequência no conto modernista a epifania não o define. Relaciona-se intimamente com outros elementos como a ambiguidade e a dissonância, a visão fragmentada da identidade pessoal, a ironia ou a noção de forma espacial. A experiência de percepção que ela descreve e a sua transformação em linguagem verbal são fundamentais na epifania literária moderna e nas três autoras analisadas.

De todo o estudo efectuado, uma das noções que ressalta com maior clareza é a de que a epifania valoriza a subjectividade e serve plenamente o objectivo de analisar e perscrutar a alma humana ao pormenor, conjugando o exterior com o interior, como qualquer das autoras procurava fazer. O corolário deste processo é a percepção da dissonância, da contradição e da ruptura psicológicas que marcam praticamente todos os contos estudados. Esta visão “telescópica” da vida, que V. Woolf ilustrou no conto “The Searchlight”, está sempre inscrita num processo de busca, presente de formas diferentes na obra das três autoras. Nesse processo a verdade só nos toca por breves momentos de infinita intensidade. Neles se espelha o segredo dos segredos. K. Mansfield escreve

numa das suas cartas: “The further one climbs the more tops of mountains one sees”¹. Virginia Woolf interroga-se sobre o simbolismo da montanha no conto “The Symbol”²: “She had written the mountain was a symbol. But of what? (...) We are always climbing to some height”. Clarice Lispector associa a busca ao silêncio: “É tão vasto o silêncio da noite na montanha. É tão despovoado. Tenta-se em vão trabalhar para não ouvi-lo, pensar depressa para disfarçá-lo. (...) Como ultrapassar essa paz que nos espreita. Silêncio tão grande que o desespero tem pudor. Montanhas tão altas que o desespero tem pudor. (...) Há uma continuidade que é a vida. Mas este silêncio não deixa provas”³.

Todas procuram entender e mostrar que através da arte se pode chegar mais perto da verdade. Clarice Lispector afirma que escreve para se compreender, mais para si mesma do que para o leitor; no entanto, da sua pesquisa intensa da palavra acaba por resultar um texto que o atinge profundamente, até pelo tom de intimidade que o narrador utiliza com frequência.

A epifania ilude por momentos esta busca e traça um caminho que não existe mas se constrói a caminhar.

NOTAS

¹ Mansfield, Collected Letters, vol. 4, 112.

² Woolf, Shorter Fiction 288-290.

³ Lispector, Onde Estivestes de Noite 75-77.